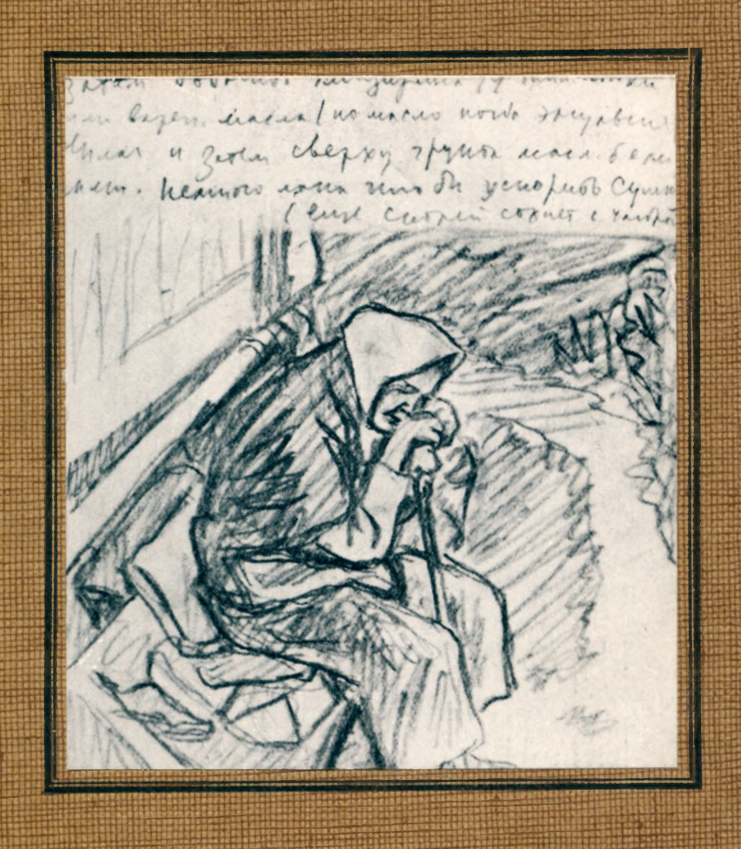
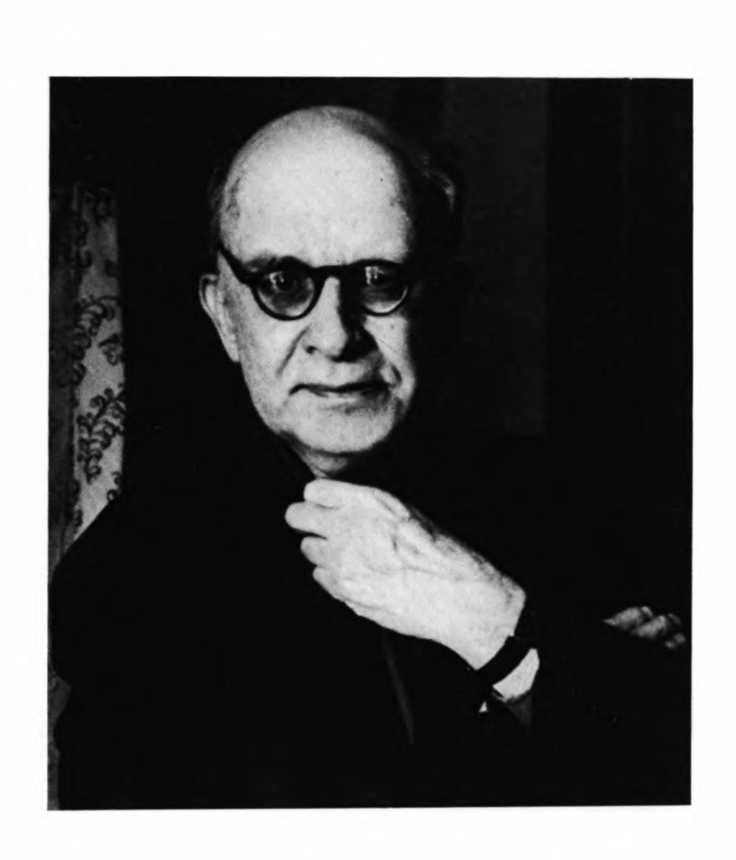
В.Н.Вакидин

Страницы из дневника



В.Н.Вакидин

Страницы из дневника



В. Н. Вакидин
Страницы из дневника

Подготовка текста, составление,
вступительная статья и примечания
Е.М.Жуковой

Москва
«Советский художник»
1991

ББК 85.153(2)7
В 14

Составитель благодарит за помощь в комментировании текста И.Г.Коровай, Д.Д.Чебанову, В.Б.Эльконина.

В $\frac{4903010000-012}{084(02)-91}$ 17-90

ISBN 5-269-00304-X

Е.М.Жукова
Творчество В.Н.Вакидина

Виктор Николаевич Вакидин по своей специальности, полученной в 1930-е годы, — художник книги, он отдал ей много сил и времени, хотя полностью не реализовал в этой области своих возможностей. Но он, может быть, неожиданно для себя, оказался в шестидесятые годы одним из самых интересных в Москве художников натурного рисунка — области, которая долгое время находилась как бы на периферии нашего искусства. Произошло это, конечно, не случайно. Вакидин, многие годы неустанно и влюбленно рисовавший человека и пейзаж, оказался в эти годы в русле всеобщего интереса к натурному рисунку как к самостоятельному, имеющему законченную выразительность произведению.

В конце шестидесятых и в семидесятые годы, отмеченные в советском искусстве лиричностью, к станковому рисунку с натуры обратились не только графики, но и живописцы и скульпторы. Все осознали его как гибкий и чувствительный инструмент, как средство, дающее возможность непосредственно в творчестве приобщиться ко всему, что окружает человека в жизни. Возросший авторитет рисунка заставил заново по достоинству оценить глубокий образный мир рисунков П.Митурича и К.Петрова-Водкина, проникновенную лиричность Н.Куприянова, Н.Тырсы, Л.Бруни, остроту ви́дения В.Лебедева и В.Конашевича, содержательность и красоту «двойных» портретов В.Фаворского и маленьких натюрмортов «позднего» Д.Митрохина.

Творчество Вакидина-рисовальщика — одна из живых нитей, связывающих эту замечательную традицию натурного рисунка с искусством наших дней.

Мастер взращен московской художественной жизнью тридцатых годов, ее наиболее живыми реалистическими и этическими корнями, творчески окреп в трудные сороковые и пятидесятые годы. Правдивость — такая же важная для его творчества черта, сформированная художественной школой, как и сознательное отношение к профессиональным вопросам формы. Интерес к натуре, то есть к зримой реальности, также воспринятый им как традиция, нашел счастливое соединение с неподдельной к ней любовью.

Свежесть и непредвзятость взгляда на натуру, сохраняющаяся с детства способность удивляться ее богатству — черта, столь же необходимая художнику, связавшему с ней свою жизнь, как необходим слух музыканту. Этим свойством Виктор Николаевич обладает в полной мере, не растрачивая его с годами. Поэтому так едино и цельно его творчество, развивающееся на протяжении полувека, так безошибочно узнается в нем лицо художника, который, тем не менее, самовыражение никогда не ставил перед собой как задачу.

Родина Вакидина — Воронеж, старый русский город с памятником Петру I, с крутыми спусками улиц по оврагам, сбегающим к реке, с длинными лестницами для пешеходов, с деревянными домами на каменных основаниях. Лес за рекою, прекрасные дали южнорусской природы. Родные места Кольцова и Никитина, Крамского и Бунина.

Он вырос в семье, жившей в маленьком домике на одной из старых улиц. Отец — столяр железнодорожных мастерских, принимавший участие в революции. Это был основательный и трудолюбивый человек, мастер своего дела. Большой деревянный буфет, украшенный резьбой, и добротные крепкие стулья, смастеренные отцом, и по сей день служат Виктору Николаевичу.

В школе Вакидин считался художником, в 15 лет был «издателем» в своем классе рукописного журнала с экстравагантным названием «Фокстрот». В нем его товарищи, изощряясь в остроумии, помещали свои стихи и прозу, главным образом авантюрные повести с продолжением, а он сопровождал их шуточными перовыми рисунками в подражание юмористическим журналам двадцатых годов. Рисовал ребусы и шаржи, вел «Веселый уголок». Из тогдашних его друзей уже кое-кто печатался в местных газетах, а сам он участвовал в городских выставках самодеятельных художников вместе со своим приятелем Л.Берлиным, ставшим впоследствии московским художником-оформителем.

Все были заядлыми шахматистами, горячо обсуждали приезд Капабланки в Москву. Бегали наперегонки по крутым воронежским спускам купаться к реке. С тихими воронежскими улицами, на которых прошло его детство, художника навсегда свяжут драгоценные для него воспоминания.

Уже тогда Вакидин жадно читал. Эта страсть сохранилась на всю жизнь, чтение сделалось и наслаждением, и способом самообразования. В дальнейшем с книгой его навсегда связала работа.

Точные науки давались в школе с трудом. Не случайно в его шаржах школьный преподаватель математики выглядит таким свирепым. Необходимость дополнительно заниматься этим предметом свела Вакидина с С.В.Федоровым, бывшим петербуржцем. Занятия с ним сделали математику ясным и интересным предметом. Но он знал много и такого, о чем нельзя было прочесть в книгах: рассказывал юноше о Ленинграде, беседовал с ним о современной поэзии, а однажды показал ему издание Мериме с иллюстрациями В.Фаворского, которого высоко ценил как художника. Это было заочное знакомство с будущим учителем.

Как яркое впечатление юности вспоминает Виктор Николаевич приезд в ноябре 1926 года в Воронеж тогда уже им любимого Маяковского. Поэт выступил с докладом «Мое открытие Америки» и чтением своих стихов. Воронежская молодежь бурно приветствовала его. Еще раз Вакидину посчастливилось слушать поэта в 1930 году в Ленинграде.

Художественных наставников у Вакидина не было. Если его юношеские юмористические рисунки и шаржи свидетельствуют о врожденном чувстве юмора, то пейзажные зарисовки с натуры и «серьезные» портреты родителей

и товарищей отличаются бесхитростной старательностью, желанием нарисовать, «как на самом деле», по словам Вакидина. Ему интересно было рисовать даже такой «нехудожественный» мотив — вешалку в углу класса с грудой пальто и полушубков. Потребность рисовать была связана с ощущением чуда: из линий и штрихов, если приложить старание и разобраться, как одно с другим соотносится, может получиться знакомое лицо или родная улица. В пейзаже он старательно воспроизводил каждое окно, деревце, «пересчитывал» все изоляторы на столбе. Он пока не следовал никаким правилам, кроме тех, что открывал для себя сам, но в воронежских пейзажах уже есть искренняя увлеченность натурой и цепкость взгляда, выявляющего детали.

И как бы отдельно от собственного рисования существовало в его представлении настоящее искусство — в воронежском музее, в богатой художественной коллекции университета, переведенного из Юрьева (ныне Тарту). Поражали и произведения старых мастеров, и столь непохожие на них картины Н.Гончаровой и М.Ларионова, которые казались ему сродни поэзии Маяковского. Запомнились с тех лет и виденные в музее произведения С.Романовича, в двадцатые годы преподававшего в Воронежском художественном техникуме.

В 1929 году Вакидин сдал вступительные экзамены и был зачислен на основное отделение Ленинградского Вхутеина (Высшего художественно-технического института). С робостью, не веря своей удаче, осваивался он в стенах бывшей Академии художеств, в здании которой располагался институт. Трудно было примирить в сознании солидное, как ему казалось, прошлое Академии, отраженное в коллекции ее музея, с противоречиями бурлящей тогда в ее стенах жизни. Буквально ошарашила юношу свобода высказываний учащихся в разговорах и спорах с преподавателями. По коридорам проходил сам знаменитый Петров-Водкин, Вакидин несколько раз слушал его выступления на общих собраниях студентов. Однажды, еще в первые учебные дни, войдя в свою аудиторию, на двери которой висела памятная табличка о том, что в ней учился Т.Г.Шевченко, он увидел объяснявшего что-то студентам молодого человека, который был ненамного старше слушателей. Это оказался их преподаватель — А.Д.Гончаров. Известная его картина «Смерть Марата» уже была приобретена Третьяковской галереей. Среди наставников книжного отделения был Д.И.Митрохин, которого Вакидин знал по оформленным им книгам.

В институте преподавали художники разных поколений и разных концепций — от представителей «Мира искусства», как бы завершавших художественные поиски XIX века, до конструктивистов, выразителей «левых» течений двадцатых годов. В сложном противоборстве этих сил, отражавшем динамичную картину искусства тех лет, проходил последний год существования института. Само его название свидетельствовало о производственной ориентации. Неоднократно реорганизованный на протяжении десятилетия, как и подобный ему в Москве, он был учебным заведением нового типа, выпускавшим художников-инженеров для различных сфер производства, полиграфии, архитектуры.

Через год, в результате расформирования московского и ленинградского Вхутеинов, их полиграфические факультеты были объединены в самостоятельный Московский полиграфический институт, и Вакидин оказался в Москве на газетно-журнальном отделении его издательского факультета. А через два года был переведен на книжное отделение [1].

Полиграфический институт, куда перешли работать многие преподаватели Вхутеинов, готовил художников для издательств и полиграфической промышленности. Велось обучение технологии полиграфического производства, традиционным графическим техникам. Занятия на газетно-журнальном отделении сразу же ориентировали Вакидина на рисунок. На этом отделении его основным преподавателем был Л.Г.Бродаты, мастер лаконичного рисунка, очень популярный благодаря работе в ленинградских сатирических журналах двадцатых годов («Лукоморье», «Смехач», «Бегемот»), а с 1931 года постоянно работавший в московском «Крокодиле». Ученики Бродаты сформировали затем целое направление в московском рисунке (В.Горяев, А.Ливанов, А.Васин, Л.Сойфертис).

Бродаты заботился о том, чтобы студенты делали рисунки не вообще, а для конкретных изданий, и направлял их на практику в редакции журналов. Так, в 1931 году в ленинградском журнале «Резец» был впервые напечатан сатирический рисунок Вакидина. В это время вышло несколько изданий, посвященных политической сатире немецкого художника Г.Гросса. Вакидин очень увлекался его экспрессивной аскетической графикой. Ее влияние ощущается в его журнальных рисунках, в учебных заданиях по рекламе, переведенных самим студентом в цинкографию. Лаконичность рисунков приноравливалась им к специфике печатного воспроизведения.

В пору учебы у Бродаты Вакидин буквально упивался фантазированием, он откровенно «примерял на себя» всевозможные манеры рисования. В сочиняемых карандашных композициях брал в соавторы то Шагала, то Петрова-Водкина, то Купреянова. Его остроумие и выдумка отразились в портретных зарисовках товарищей по общежитию и преподавателей. «Учиться у Бродаты было легко и весело», — вспоминает Виктор Николаевич. И это не только отзыв о педагоге и человеке Л.Г.Бродаты, но и воспоминания о радости собственного вхождения в мир искусства.

У Вакидина появились замечательные друзья — Иван Безин и Сергей Урусевский. Вместе рисовали на бульварах, в цехах заводов, в фойе театров, вместе подрабатывали писанием лозунгов и наглядной агитацией. Общими были книги и увлечения. Кумирами их были В.Мейерхольд и только что ушедший из жизни В.Маяковский. Как зачарованные ходили они за Родченко, преподававшим фотографию, — ведь он был другом Маяковского. Родченко водил студентов на Чистые пруды для занятий фотосъемкой. И наверное, будущий путь С.Урусевского в кино начинался с этих первых уроков обращения с фотообъективом.

Если учеба на газетно-журнальном отделении давала главным образом знание технологии, то на книжном отделении гораздо больше уделялось внимания основопо-

1
В результате всех перетасовок заканчивал Вакидин свое образование в 1935 году в Московском институте изобразительных искусств, возникшем на базе издательского факультета Полиграфического института в 1934 году.



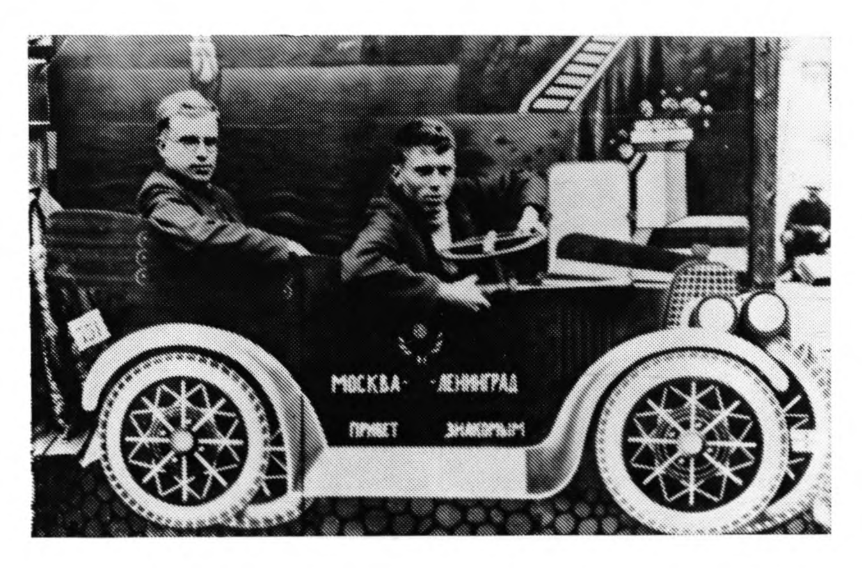
1. Группа студентов с преподавателем А.Д.Гончаровым (слева в первом ряду Вакидин). Вхутеин в Ленинграде. 1930

лагающим дисциплинам — учебному рисунку, живописи, композиции. На протяжении всех лет пребывания в постоянно перестраивавшемся институте Вакидину довелось учиться, кроме Бродаты, у В.А.Фаворского, А.Д.Гончарова, С.М.Родионова, П.Я.Павлинова, К.Н.Истомина, Н.А.Удальцовой — у одних основательней и дольше, у других меньше. Каждый из них был ярким художником. Нравственная традиция их искусства оказалась для студентов не менее важной в последующей жизни и работе, чем их прямые уроки.

Общение с В.А.Фаворским, начавшееся для Вакидина в 1933 году, с переводом на книжное отделение, особенно много дало ему. До тех пор понятие «искусство» было для него рядом волнующих художественных впечатлений от посещения музеев, театров, выставок. Курс «Теории композиции» Фаворского давал этим разрозненным впечатлениям связывающую их основу. С каждой лекцией, с каждым практическим занятием у Фаворского студентам открывалась стройная система искусства. За кажущейся стихийностью и разнородностью явлений творчества оказывались связи и закономерности, историческое развитие, понятие стилей. Композиционное изображение, то есть «приведение к цельности зрительного образа» [2], Фаворский рассматривал как отношение предмета к пространству, показывая студентам на примерах стиля какой-либо эпохи, авторского стиля одного художника, отдельных произведений, сколь разнообразным может быть это отношение. Фаворский способствовал развитию художественного ви́дения у своих студентов, пониманию ими художественной логики, стройности и цельности произведения.

2 *Фаворский В.А.* О композиции. 1933. — Творчество, 1967, № 1, с. 19.

Виктор Николаевич признается, что он и его товарищи не всё понимали в лекциях Фаворского. Это неудивительно, так как их теоретическая неподготовленность не



2. В.Н.Вакидин и С.П.Урусевский. 1933

позволяла воспринять во всем объеме и сложности художественную и мировоззренческую концепцию Фаворского, которой по своей сути была «Теория композиции». Но она давала толчок для размышлений и поиска. А сам авторитет художника и педагога был настолько значителен среди студентов, что воспринятые от него представления о необходимой зрительной целостности произведения, о приведении всех элементов изображения к сложной соподчиненности, то есть о композиционной взаимообусловленности предметно-пространственного построения формы, стали для многих из них сознательным методом в собственной художественной практике, так же как и понятие о неразрывности формы и содержания произведения.

Занимаясь рисунком и композицией под руководством Фаворского, Вакидин открыл для себя, что изображать пространство очень интересно, и это открытие было настолько захватывающим, что интерес к нему не истощается всю жизнь. Разработка глубинного пространства на плоскости стала любимой пластической темой Вакидина. Но при этом от Фаворского он воспринял бережное отношение к изображаемому предмету, к его неповторимой пластической форме, передача которой всегда заботит художника.

В ранних и по-своему наивных рисунках Вакидина с натуры уже своеобразно определился его интерес к пространственным задачам: он и Урусевский придумали рисовать натурщицу вместе с интерьером аудитории. При этом упор делался не на «предмет», то есть натурщицу, а на «пространство».

Приведем слова В.Н.Горяева, его однокурсника, учившегося на плакатном отделении: «Его мольберт в аудитории Вхутеина был где-то недалеко от моего, почти рядом и чуть позади. Натурщицу он рисовал уже как бы в отдалении, «проползая» глазом сквозь чужие спины, моль-

берты, потом, взглядом «обходя» натуру, уже двигался дальше — к дальней стене и приоткрытой в ней двери. Рисунки были не похожи ни на чьи и чуть не соответствовали прямому заданию. Но их-то я больше всего и запомнил из того далекого студенческого времени» [3].

Хотелось рисовать легко и быстро, вспоминает Виктор Николаевич, на самом же деле работал трудно и медленно, помногу пользуясь резинкой. Но зато было очень интересно подчинять натуру осознанной задаче.

Фаворский отучал студентов от представления, что можно работать «легко и быстро», пользуясь лишь импульсом, или что можно заимствовать чужую манеру. Отношение к работе художника как к ежедневному, упорному, ответственному труду постепенно укоренялось в сознании Вакидина.

Владимир Андреевич индивидуально подходил к студентам, старался не «давить» на них, а направлять. Он счел возможным освободить Вакидина от занятий ксилографией, к которой тот не проявлял в то время интереса. На всю жизнь запомнился Вакидину случай, когда Фаворский, листая его рисунки, сделанные в зоопарке, остался равнодушен к его «экспрессионистическому» рисованию, но одобрил простую зарисовку лежащего оленя. Этот рисунок был правдив.

Учеба у Фаворского повернула Вакидина лицом к натуре, к тому реальному миру, который он пытался постигнуть в своих юношеских воронежских рисунках. Теперь, с приобретением профессиональных навыков, этот мир представлялся еще интереснее и сложнее.

Дипломной работой Вакидина, давшей ему право называться художником книги, был макет издания пьесы А.Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина». Он сделал иллюстрации в технике кистевого рисунка тушью, перевел их, согласно заданию, в цинкографию и собственноручно дополнил типографским набором текста.

Как руководитель книжного отделения Фаворский ввел обязательное изготовление студентами макетов книг, внушая им необходимое единство иллюстрирования и оформления книги. Он приучал студентов искать пластический ключ к оформлению книги в стиле и форме литературного произведения и поощрял учебу «на ярко художественных образцах с ясно выраженным стилем, требующим определенного пространственного изображения» [4]. В этом отношении удачен был выбор «комедии-шутки» Сухово-Кобылина, решенной как трагический фарс. Другую пьесу из трилогии Сухово-Кобылина — «Свадьбу Кречинского» Вакидин трижды смотрел в Театре им. Мейерхольда с участием И.Ильинского. Это и определило выбор книги и характер ее оформления. Откровенная буффонадность пьесы, виденной в театре, подсказала ему решение. Вакидин дал книге черный переплет, а титулу строгий шрифт, на форзаце изобразил голую кирпичную стену, рисунком на суперобложке ввел интригующую завязку: двое полицейских тащат в дверь прикрученного к стулу человека. Дверь как бы предлагает войти в книгу, внешнее оформление которой сразу же создает противовес подзаголовку пьесы — «комедия-шутка в 3-х действиях». То, что писатель в рамках жесткой цензуры

3 *Горяев В.Н.* О моем соседе. В каталоге выставки: Виктор Николаевич Вакидин. Живопись. Графика. М., 1978, с. 1.

4 *Фаворский В.А.* Программа по художественной книге. 1932. Цит. по сб.: Советское искусствознание'77. Вып. 2, с. 227.

предлагал додумать самому читателю, художник вывел в символике оформления.

Немногочисленные иллюстрации, относящиеся к узловым моментам действия, решены как мизансцены из фигурок персонажей, позы которых резко выражают эмоции — ожидание, страх, агрессивность. Динамика композиций, отвечающая фарсовому строю пьесы, связывает воедино все три действия.

За макет «Смерть Тарелкина» Вакидин получил наивысшую оценку. В этой работе найден не только целостный подход к стилистическому и пространственно-временному раскрытию содержания книги, в ней уже есть свой определенный почерк. Масштабное соотношение небольших иллюстраций и печатного текста, отношение к белому фону как к книжному пространству характерны для всей последующей работы Вакидина в книге. Навсегда сохранит он также пристрастие к повествованию с ярко выраженным развитием сюжета, видимо, в этом сыграла какую-то роль его любовь в молодости к театру, и особенно к театру Мейерхольда. В шестидесятые—семидесятые годы он с удовольствием будет иллюстрировать рассказы и повести приключенческого и научно-фантастического жанра, передавая в иллюстрациях динамичное развитие сюжета.

Хочется отметить, что театр был сильным увлечением художественной молодежи тех лет. Вакидин со своими друзьями особенно часто бывал в ГОСТИМе, МХАТе 2-м, в Камерном, на спектаклях театральных студий. Посещали концерты Д.Шостаковича, а позже С.Прокофьева, слушали выступления поэтов и писателей на чтениях в Политехническом музее. Вакидин не пропускал выступлений Яхонтова. Перед спектаклем или в антрактах рисовал публику.

Поколение московских художников, которое можно было бы назвать младшими вхутеиновцами или дипломниками первых выпусков Института изобразительных искусств, вошло в жизнь в предвоенные годы, мало способствовавшие ранней самостоятельности. Это особо чувствуется в сравнении их с художниками, начинавшими путь в двадцатые годы. Представление о творчестве, полученное в институте этим поколением, вступило в противоречие с реальными обстоятельствами последующих двух десятилетий. Их самые уважаемые преподаватели получили кличку «формалистов», и «школа» порой не помогала, а мешала им найти применение. Многих молодых художников унесла война. Из близких Вакидину товарищей погибли талантливый Никита Фаворский, его друзья Иван Безин, Игорь Поляков, Арон Кравцов, очень одаренные художники. Но для тех, кто остался жив, война была рубежом зрелости, заставила мужественно определить выбор пути.

В трудное для Вакидина предвоенное время, в пору его растерянности и поисков заработка большую поддержку ему оказала среда, с которой он сроднился в институте, — товарищи, а также преподаватели, прежде всего В.А.Фаворский и А.Д.Гончаров.

В 1935 году Фаворский привлек его в качестве помощника к работе в театре. Он оформлял во МХАТе 2-м спектакль по пьесе Ж.Деваля «Мольба о жизни». В задачу Вакидина входило собирать материал для эскизов декора-

ций. В библиотеках он разыскивал старые фотографии панорам Парижа, срисовывал их. С одного из таких сохранившихся рисунков, изображающего мосты через Сену, Владимир Андреевич сделал эскиз задника. Вакидин помогал в осуществлении декораций.

Начиная с этого времени Вакидин принимал участие почти во всех театральных работах Фаворского, а также несколько раз выполнял декорации по эскизам Гончарова. Обычно такого рода работа делалась в очень сжатые сроки и требовала от ее участников напряженных усилий. Однако он охотно брался за театрально-декорационную работу. Он считал ее сродни работе художника книги. И в театре, и в книге художник должен строить развивающееся во времени пространственное изображение образа, существующего в словесной форме. Но развивая оформляемое им художественное пространство до реального, художник театра создает пространство сценическое. У Фаворского это была активная среда действия актеров. Он стремился к тому, «чтобы материал был ясным и четким, чтобы каждое изображение было сценической вещью — занавеска, кулисы, ширма, задник и т. п., чтобы создавалась как бы образная метафора: занавес — дом, ширма — дерево...» [5].

5 *Фаворский В.А.* «Я первый раз работал на театре...». 1933. — В кн.: Книга о Владимире Фаворском. Сост. Ю.Молок. М., 1967. с. 248.

Вакидину привелось однажды участвовать и в создании эскизов. К спектаклю по пьесе Соловьева «Великий государь» он исполнил большое количество эскизов костюмов рядовых персонажей. Дружественно и тактично направлял Фаворский работу своего ученика. Совместное посещение Исторического музея или рассматривание старинных изданий помогало Вакидину проникнуть в стиль воссоздаваемой эпохи, следовать исторической правде.

В каждом случае общей работы продолжалась для Вакидина учеба у Фаворского. То, что раньше, в институте, воспринималось как отвлеченные категории, теперь на глазах превращалось в художественную реальность.

Другой практической областью, в которой после института Вакидин работал время от времени, было монументально-декоративное искусство. И опять-таки вовлек его в эту работу Владимир Андреевич, пригласив в 1936 году в бригаду исполнителей его фрески в Московском Доме пионеров и октябрят. Вакидин поначалу был слишком «озадачен» малоизвестной ему технологией и мало что умел [6]. Но эту работу делали не только малочисленные в ту пору монументалисты, но и такие же, как он, выпускники Полиграфического института.

6 См. об этом запись в дневнике 15 апреля 1942 года.

Многие из недавних студентов Фаворского и Бруни занимались монументально-декоративным оформлением общественных и жилых зданий, которое осуществляла Мастерская монументальной живописи, организованная этими художниками при Московском архитектурном институте в 1935 году. Осваивалась новая почти для всех, работавших в ней, область искусства, изучалась технология.

С получением Мастерской в 1938 году больших заказов по оформлению павильонов Всероссийской сельскохозяйственной выставки (ВСХВ) Фаворский счел возможным предложить Вакидину самостоятельно исполнить фреску в одном из павильонов. Но в связи с закрытием павильона эта работа осталась лишь на стадии эскиза. Вакидину

удалось все же выполнить несколько небольших декоративных росписей в разных павильонах ВСХВ (панно, роспись потолка и пилястр) и «почувствовать вкус», по его словам, к работе в технике фрески и сграффито. В послевоенное время он еще дважды участвовал в общих работах Мастерской, но война, а затем и закрытие Мастерской в 1948 году помешали ему развить полученные навыки.

Тем не менее «мастерская Бруни», как называли ее художники, успела повлиять на Вакидина. Разработка ею вопросов синтеза живописи с архитектурой заставляла каждого художника, в какой-то мере причастного к этой работе, продуманно относиться к пластическому строю не только фрески или панно, но и станковых произведений. Руководящая роль Фаворского и Бруни, участие в деятельности Мастерской Н.М.Чернышева и К.Н.Истомина во многом определяли общность взглядов этого коллектива и стимулировали требовательное отношение к индивидуальному творчеству.

Общение с Фаворским в связи с монументальными начинаниями Вакидина было для него продолжением его «школы». Развивался интерес Вакидина к предметно-пространственному построению, к сложной цельности. Фаворский в пору работы в Мастерской был и практиком, сделавшим ряд творческих открытий, и ее теоретиком. Заботясь о «ритмике стен и цельности всего помещения», опираясь прежде всего на ренессансные традиции монументальной живописи, он советовал молодым художникам строить «углубление пространства» [7]. Это, по мысли Фаворского, обогащало образный строй фрески, связывало ее со зрителем [8].

«Тенденция строить плоско ложна, нужно строить рельеф, глубина рельефа будет подсказываться архитектурой» [9].

Думается, что новые для самого Фаворского монументальные задачи сыграли определенную роль в том стремлении к классичности, которое отличает и его графические работы начиная с середины тридцатых годов, и особенно его станковую графику — с углубленным барельефным построением композиции. Эти черты влияли на его учеников.

Но больше всего влияла на Вакидина сама личность Фаворского, его принципиальная позиция в жизни и в искусстве, его подлинный гуманизм, который был поддержкой для всех, кто близко с ним соприкасался. Став зрелым человеком, Вакидин испытывал глубокую духовную привязанность к Фаворскому, он считал своим долгом сохранить все, что он знал о Владимире Андреевиче, все, что от него слышал.

В то же время дневник Вакидина, который он вел с 1937 года, убедительно опровергает вымыслы необъективной критики 1930—1940 годов о «замкнутости» школы Фаворского, о нежелании его учеников воспринимать иные уроки и влияния. Описания встреч, выставок, посещений мастерских говорят о том, что начинавший художник высоко ценил работы таких разных мастеров, какими были Петров-Водкин, Фальк, Удальцова, Куприн, Истомин, Бруни, П.Кузнецов, Н.Чернышев, Матвеев. В конце тридцатых и в сороковые годы он посещал кружковые занятия по рисун-

7
Фаворский В.А. Как я впервые писал фреску. — В кн.: Книга о Владимире Фаворском, с. 244.

8
«Каждая фигура должна смотреться не только тогда, когда стоишь перед ней, но и справа и слева, в сильном ракурсе. Отсюда получалась своеобразная жизнь фигуры, она все время менялась и при учете всех точек зрения давала большое богатство, позволяя охватить стену с разных точек зрения всю целиком». Там же.

9
Из законспектированного Вакидиным доклада В.А.Фаворского «Композиция в монументальной живописи». См. запись в дневнике 21 декабря 1937 года.

ку, где «ставил» модель П.В.Митурич. В эти же годы он пользовался советами Л.А.Бруни и К.Н.Истомина — по рисунку, Истомина — по живописи и композиции, пытался воспринять, что мог, от А.В.Куприна, считал важным для себя влияние педагога и живописца А.М.Гусятинского. У всех этих художников он учился тому, что было ему интересно и соответствовало собственным устремлениям. Вакидин учился и у своих одаренных товарищей: Н.Фаворского, И.Безина, И.Полякова, В.Чернецова. Их задачи были во многом схожи. В то время, когда они начинали самостоятельно работать, когда реализм толковался прежде всего как зрительное подобие, они искали опору в дисциплине формы, в связи жизненного содержания и целостной пространственной организации произведения. Через двадцать лет, подытоживая достигнутое, Виктор Николаевич записал в дневнике, вернувшись со своей первой выставки: «...себя считаю близким той тенденции, что наиболее ярко начала выражаться в творчестве рано от нас ушедшего, погибшего на войне Никиты Фаворского. Примерно такое же наблюдалось (общность пластических задач) в работе умершего еще до войны Ю.Павильонова и погибших на войне И.Безина и И.Полякова. Из живых продолжателей этой линии назову хотя бы В.Чернецова, А.Коджака, В.Эльконина, К.Эдельштейна, С.Павловского» [10].

10
Запись в дневнике 10 ноября 1958 года, опущенная в настоящем издании.

Вакидин не стал ни художником театра, ни монументалистом, но полученный в практической работе опыт композиционного вйдения он стремится закрепить во всем, чем занимается. Работа по своей специальности — художника книги была для него в это время связана с большими трудностями, как, впрочем, для многих близких ему молодых художников той же профессиональной подготовки — Полякова, Коджака, Чернецова. Иллюстрированных книг выходило не так уж много, и работа в издательствах добывалась с большим трудом. Но еще труднее было приспособиться к требованиям редакторов. Иногда он исполнял иллюстрации для журналов «Дружные ребята», «Пионер», но больше приходилось довольствоваться полутехнической работой — перерисовками и шрифтовыми заголовками для журналов. Ему хотелось работать по-настоящему, в полную силу, «делать беспрерывно то, что хочется (при чувстве дела и при чувстве свободы — одновременно)» [11]. Такой настоящей работой было для него рисование и писание с натуры.

11
Запись в дневнике 15 апреля 1942 года.

Живопись в среде его товарищей была мечтою каждого, хотя заниматься ею приходилось урывками. В институте, на графическом факультете живопись не была ведущим предметом. Масляными красками не писали, практиковалась живопись на бумаге: гуашь с большим количеством белил. Учебные постановки были непродолжительными по времени. Но после института все начали писать маслом при любой возможности, и отношение к живописи было преданным и ревнивым. Вакидин показывал свои этюды Безину, Чернецову и Полякову, старшим товарищам — Аксельроду и Гусятинскому — и не решался представить их на суд Фаворскому.

Вакидина больше всего увлекала композиционная задача, о чем свидетельствуют его работы 1939—1942 годов, в основном натюрморты. Эта задача начиналась для него еще до писания натюрморта, в его составлении. И через сорок лет, показывая эти работы, он повторяет: «Постановка — это режиссура». Она может быть совсем простой: несколько зеленых яблок вокруг белой тарелки с грушами, стоящей на венском стуле («Яблоки на стуле»). В таком случае мотив круга становится главным содержанием натюрморта. Но чаще постановка была намеренно сложной: на столе груды книг в разноцветных переплетах, коробки и зеркало, сам стол затиснут в угол тесно заставленной комнаты, между спинкой кровати и стулом с кучей драпировок — «Книги и зеркало». Нагромождение предметов правдиво отражает уплотненность людьми и бытом комнаты художника. Множество различных по форме и цвету предметов расставлены таким образом, что образуют перекличку холодных и теплых тонов и призваны поддержать архитектонику целого. Звучные цветовые аккорды, синяя коробка и красная книжечка, оказывается, введены с мыслью о «синем» и «красном» Пуссена, которого так любил и старался объяснить ученикам Фаворский. А замыкание внутреннего пространства с помощью отражения цвета стены в зеркале навеяно натюрмортами Петрова-Водкина. Так художественные пристрастия претворяются в собственный творческий опыт.

Интерес к упорядоченности и логической построенности изобразительного ряда предметов особенно четко проявляется в «Натюрморте с белыми цветами», в котором на темном ворсистом коврике расставлены ветка березы, ромашки в прозрачных вазочках, цветы шиповника в стакане, по краям разложены красная роза и красная книжечка. Продуманы место каждого цветка и «паузы» между ними, что связывает их в многообразные цветовые ритмы друг с другом и с орнаментом коврика.

В «Белом натюрморте» в прямоугольник покрытого скатертью стола с завораживающей гармоничностью вписаны круглящиеся, белые же, пиала, тарелка, масленка, яйца, сосуды с молоком. В этих простых предметах поразному звучит белый цвет, выражающий их фактурные качества и дополненный рефлексами от зеленых хвостиков белой редиски, розоватой драпировки, желтого батона. Голубовато-белая гамма натюрморта строга и торжественна.

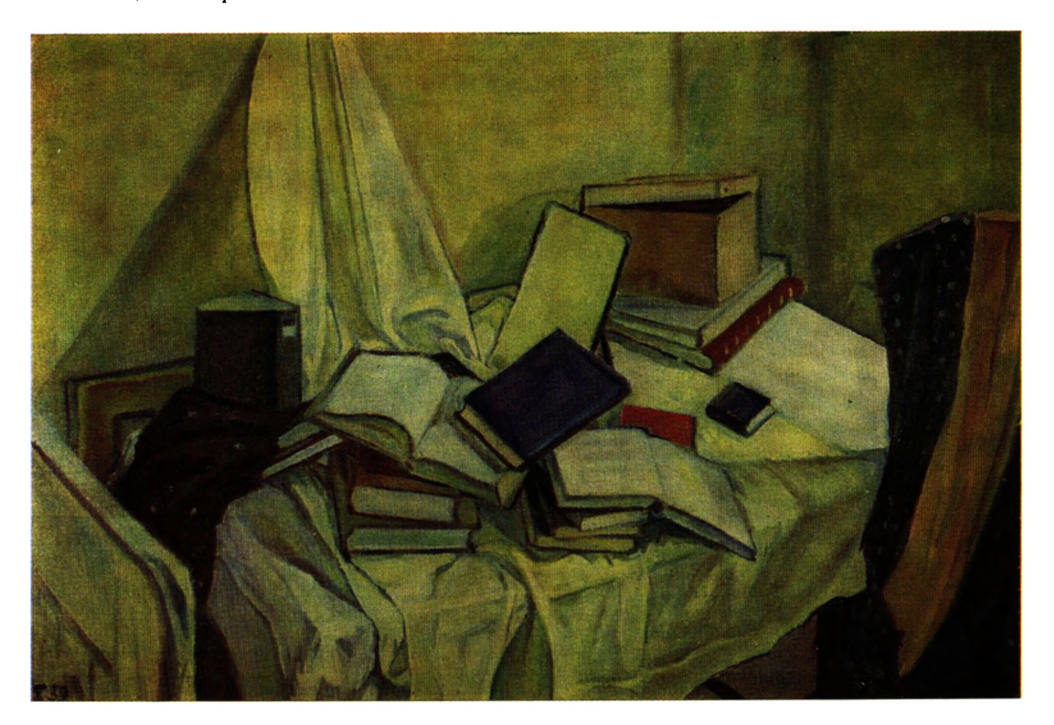
Все в этих натюрмортах проникнуто стремлением к простоте, ясности и гармоничности. Влюбленность в реальный мир простых предметов, пожалуй, даже удивленная трогательная наивность отличает их образный строй.

В 1938 году, работая над эскизом фрески для ВСХВ «Показательный радиоузел на селе», Вакидин по чьему-то совету отправился в Козельск Смоленской (ныне Калужской) области, где в радиостудии часто выступал колхозный хор из соседней деревни. Здесь он намеревался на натуре уточнить свой эскиз. Пять дней напряженной работы навсегда остались в его памяти как «самые настоящие». Выполнив

одним духом сорок портретных рисунков, он «неожиданно... обнаружил вроде как непочатые пласты своего богатства» [12]. Этим выраженным в самоироничной форме открытием своего истинного призвания он был обязан безраздельному погружению в рисование с натуры. Она захлестнула его жизненной подлинностью. Внешность, речь, песни деревенских исполнителей ярко выражали народный быт и традиционное искусство. Тем сильнее он почувствовал от-

12
Запись в дневнике 15 апреля 1942 года.

3. Книги и зеркало. 1939



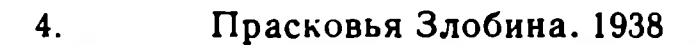
ветственность перед неискушенными в профессиональном художестве зрителями и понял, что «всякий раз нужно добиваться сходства в смысле правды» [13]. Контакт с «натурой» состоялся.

13
Там же.

Вакидин рисовал портреты по вечерам в сельском клубе, при керосиновых лампах, бережно и внимательно вглядываясь в простые лица крестьян, которые поочередно позировали с торжественным сознанием важности момента. Карандаш быстро намечал силуэт, обобщал крупные объемы полуфигуры и головы, мягким тоном моделировал лицо, отмечая тени, ложившиеся при свете лампы. Отметалось все, что «в смысле правды» относилось к эффектам.

Не все портреты получились в равной мере удачными. Но в лучших достигнута цельность общего рельефа рисунка. Кажущееся исходящим изнутри свечение лиц естественно совпадает с сосредоточенным, исполненным достоинства их выражением.

В сороковые годы Вакидин особенно много работает в портретном жанре. Он множество раз рисует своих близких — мать и жену. Это маленькие рисунки, как правило, «со средою»: женщина, склонив голову, сидит за столом или у окна и занимается привычным домашним рукоделием — штопает, вяжет, расчесывает шерсть. Подкупает атмосфера тишины в этих простых портретах, их домашняя уютность. Скромные детали — клубочек ниток на столе, к которому склонилось лицо женщины, или расческа в ее руках будто аккумулируют теплоту этих рисунков.

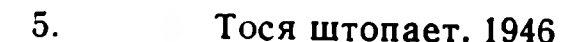

4. Прасковья Злобина. 1938

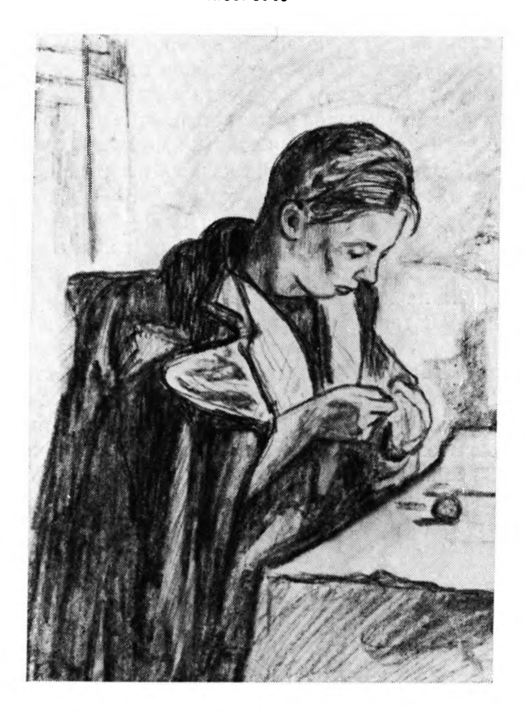


В портрете жены, исполненном в декабрьские дни 1941 года, особенно остро и горестно переданы переживания военного времени. Ее фигурка в пальто, с руками, запрятанными в рукава, съежилась от холода. Поникшая голова, худое, заострившееся лицо, воспаленные глаза — все сурово говорит о перенесенных лишениях («Тося в пальто»).

Дневники Вакидина военного времени — свидетельство трудной жизни военной Москвы — поражают удивительной художнической целенаправленностью. Он оформляет агитпункты на вокзалах, работает маскировщиком в институте архитектуры; будучи призван по состоянию здоровья в нестроевые части армии, с утра до ночи пишет лозунги и плакаты в воинских казармах; затем, в связи с тяжелым заболеванием, долго находится в госпитале. Но всегда и везде — мечта писать и рисовать. При любой воз-

можности делает портретные зарисовки, многократно начинает писать натюрморты и портреты, не имея возможности закончить их; мысленно рисует и пишет пейзажи Москвы, которые кажутся ему как никогда раньше прекрасными. Тесная и холодная, в полуподвальном помещении в Козихинском переулке литографская мастерская МОССХа обладала в это время для Вакидина большой притягательной силой. Здесь в военные годы исполнены его первые


5. Тося штопает. 1946



портретные и пейзажные литографии, отсюда берет начало его регулярное рисование модели.

В воинских частях и особенно госпиталях, где Вакидин провел во время войны полгода, натура для рисования портретов была в неограниченном количестве. Какая жестокая правда общей судьбы объединяет лица безусых солдат, почти мальчиков, смотрящих с этих рисунков! Жесткие складки безликих, не по росту, больничных халатов и серых рубах делают их похожими на галерею изваяний. Но тем незащищенней кажутся юношеские лица, бритые головы и тонкие шеи над воротничками. И как разнообразны эти лица! В них — то незажившая боль в горькой складке губ, то надежда в разлете мечтательных бровей, то суровая сосредоточенность глаз, испытавших ненависть.

Щемящее чувство вызывают портреты людей, вывезенных из блокадного Ленинграда. Отзывчивость художника на человеческое страдание сквозит в благоговейном его отношении к облику тех, кого он рисует. Таких рисун-

ков много, и на каждом надписано имя изображенного, навсегда врезавшееся в память Вакидина.

По возвращении В.А.Фаворского из эвакуации Вакидин принес показать ему эти рисунки, и одобрение учителя было для него наградой.

Окунувшись в стихию портрета, «разрисовавшись», как говорит художник, он уже не мог остановиться. В 1946 году подолгу рисует в заводских цехах, в общежитии рабочей молодежи. Появляется большая серия портретов рабочих, в том числе испанских иммигрантов, живших в общежитии.

Она исполнена толстым свинцовым карандашом, сквозь широкую и мягкую линию которого всюду просвечивает бумага. Активно выступает белый цвет, лепящий лица и фигуры. На смену документальному в его суровой правдивости военному портрету приходит лиричность женских образов — портретов работниц: задумчивых лиц, мелодичных замкнутых силуэтов, плавных переходов форм, объединенных светом.

Все эти портретные рисунки 1930—1940 годов правдиво отражают свое время. И дело не только в портретном сходстве. Колхозники, солдаты, работницы были для Вакидина личностями, вызывавшими его восхищение и уважение. «В таком рисовании до бесконечности много истинно красивого и настоящего, и это то, в чем мое «я». Люди разных профессий, разных возрастов: старые рабочие, пожилые женщины «с кошелками», женщины с детьми, девушки, самые различные военные...» [14]. Эта запись в дневнике военного времени отражает художническую жадность к жизненной правде, которую Вакидин всегда видит в лицах людей, встречающихся ему в повседневности.

В не меньшей степени привлекал Вакидина в сороковые годы пейзаж Москвы. Он не только восхищал его своим богатством, но и давал возможность углубиться в более сложное рисование, не ограниченное кратковременностью портретных сеансов. В эти годы и позже Вакидин отдавал должное рисункам своих сверстников В. Горяева, Л.Сойфертиса, Ю.Коровина, каждый из которых оттачивал свою манеру лаконичного, острохарактерного рисунка. Но его привлекал иной путь, видимо, более отвечавший его темпераменту. Хотелось рисовать так, чтобы содержание рисунка не исчерпывалось при первом с ним знакомстве, чтобы его хотелось рассматривать. Таким качеством обладали, например, среднеазиатские пейзажи Фаворского. Их красота и образная емкость его восхищали. Но самому хотелось рисовать как-то иначе, и он неустанно нащупывал свой путь. А против беглого рисования защищался таким образом: «Набросков не делаю, просто рисую, стараясь выразить сколько успею. Когда рисую интенсивно, получается лучше» [15]. Он стремился рисовать «более сложно, детализируя», но не растрачивая цельности, «вкладывая в нее все более и более содержания» [16].

Он много ходил по Москве. Транспорт и после войны был еще слишком ненадежен. И где бы Вакидин ни шел, он обязательно «открывал» сюжеты для живописи и рисования. Иногда приглашал на прогулку кого-либо из

14
Запись в дневнике 28 августа 1942 года.

15
Запись в дневнике 10 декабря 1947 года, опущенная в настоящем издании.

16
Там же.

друзей и вел в Зарядье, на Таганку, на Большую Молчановку, показывая «свои» места. Он удивлялся, как мало художники рисуют Москву. До войны самым преданным ее рисовальщиком был Петр Иванович Львов, которого Вакидин часто заставал рисующим в неожиданном месте — посреди бульвара или площади. В сороковые годы и в первой половине пятидесятых все еще действовали введенные во время войны запреты, и далеко не у всех желавших

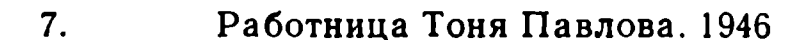
6. Печка-времянка. 1942



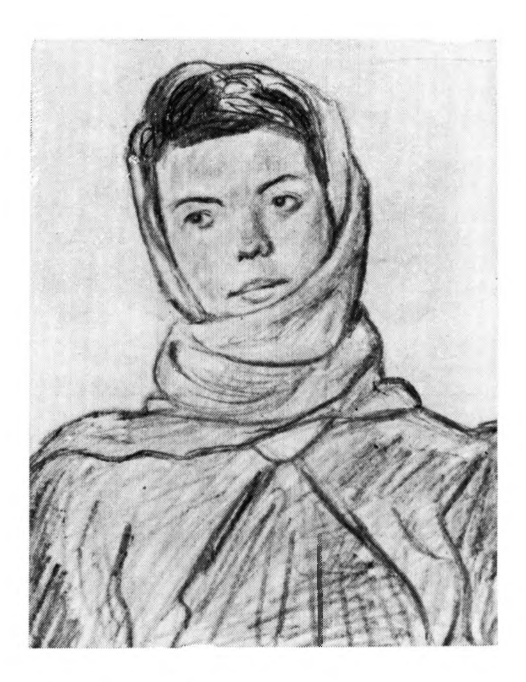
работать с натуры пейзажистов хватало терпения добывать специальные разрешения с указанием точного «объекта».

В 1945 году Вакидин провел много счастливых для себя дней в Зарядье. Это была самая старая и густо застроенная часть Китай-города, древнего делового и торгового района Москвы, которого не коснулись реконструкции XIX

века. Зарядье поражало фантасмагорией: здесь располагались по периметру дворов доходные дома XVIII века с частично заложенными галереями и каменными лестницами, складские помещения с дверями-воротами; на всех углах возвышались заколоченные старинные церквушки. Бесценные памятники прошлого и ветхая старина переплетались с послевоенным коммунальным бытом. Суровое и житейски-комическое здесь сочеталось на каждом шагу и выражалось



7. Работница Тоня Павлова. 1946



в умении жильцов обжить и освоить самые, казалось бы, неподходящие сооружения.

Вакидин подошел к рисованию Зарядья не как знаток архитектуры и истории, умеющий досконально разобраться в «веках», фиксирующий точные названия построек и переулков, а как художник, взволнованный пластикой архитектуры и густым реализмом ее современного бытования. Он рисовал самозабвенно одно и то же в разных ракурсах. Погружался взглядом в лабиринты галерей, перемежал на рисунке их повторы с гирляндами сохнущего белья, выстраивал основательные каменные опоры переходов и их ветхие деревянные перила, отмечал торчащие в самых невероятных местах зданий дымоходы и трубы печей-времянок. Он возвращался к своей натуре в любой выкроенный для работы час, чтобы продолжить начатое или вдруг «увидеть» ее еще интереснее.

«Уходы» пространства вглубь и «возвращения», ритмические повторы, увязка целого и четкость архитектурных и бытовых деталей — все у Вакидина направлено на

композиционную цельность рисунка и одновременно на конкретность передачи реального мотива. Ему важно не только определить пространственную последовательность массивных объемов и фактуру облупленных стен, но и выявить логику внутреннего лабиринта. Подчеркнутая пространственная «интрига» рисунков придает печальную застылость пустым заброшенным колокольням и запертым на замки «таинственным» складам («Церковь в Зарядье», 1945;

8. Боец В.Задыхин. 1943



«Склады в Зарядье», 1946). Она же сообщает какие-то почти фантастические черты открытому для взгляда быту жильцов в многочисленных «Дворах в Зарядье» (1945—1956).

Вакидин не мог объяснить подходившим к нему людям, для чего он «это» рисует, но чувствовал, что «дорвался» до настоящего дела; и в этом его не могли переубедить в журналах, куда он наивно пытался пристроить свои рисунки и сделанные с них литографии. Редакторы считали их нетипичными и недостаточно оптимистичными. Он же чувствовал в них правду и сомневался лишь в том, достаточно ли «цельно» и «композиционно» отразил волнующие сюжеты. Как часто бывает, время показало, что художник прав, доверяясь внутреннему чувству. Вакидин

тогда еще не знал, что Псковский, Кривой и другие восхищавшие его переулки, шедшие от Варварки (ул. Разина) вниз к Москве-реке, впоследствии уступят место гостинице «Россия». Рисункам было суждено обрести не только художественную, но и историческую ценность.

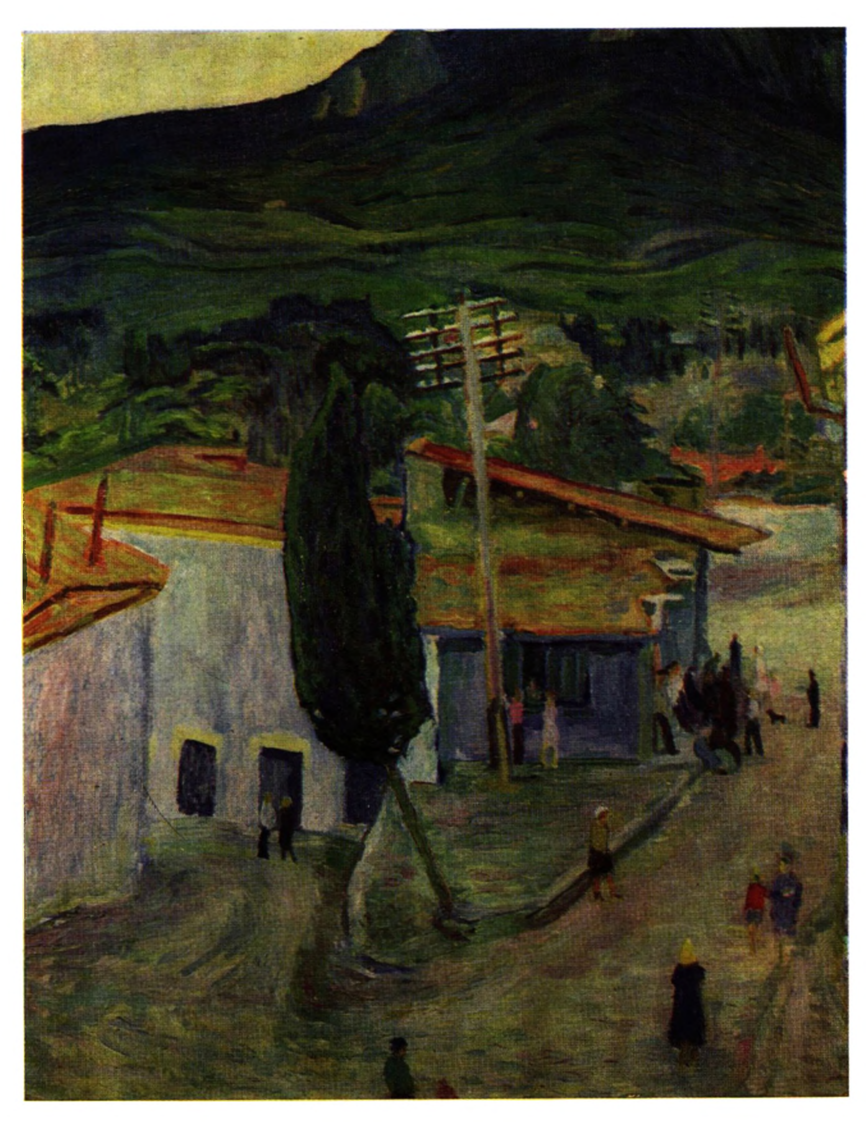
Вакидин работал очень напряженно и всегда старался помимо рисования заниматься живописью. Но это удавалось лишь во время летних выездов из Москвы, оторвавшись от повседневных забот. Поэтому и в послевоенное время он все еще считал себя в живописи начинающим, внимательно прислушиваясь к советам более опытного живописца В.Чернецова и особенно А.В.Куприна, с которым ему посчастливилось работать рядом в Крыму в сороковые годы, и Н.А.Удальцовой, с которой в пятидесятые годы часто встречался в подмосковной Истре. Самого его мало что удовлетворяло — лишь те холсты, которые получались в конце рабочего сезона, когда рука и глаз привыкают к работе маслом.

Обычно он вел сразу несколько пейзажных этюдов, каждый из которых писал, бывало, по многу раз в одно и то же время дня. Законченность этюда ставил в зависимость от того, насколько верно удалось передать освещение, время дня. Как всегда, ему был важен пространственный строй композиции, он стремился согласовать его с общей цветовой гармонией пейзажа и не потерять этот строй в погоне за декоративным решением холста. Свет он осознавал теперь, в работе на пленэре, как главный ключ в разрешении этих задач. В результате такого подхода в лучших крымских этюдах Вакидин передает общую атмосферу, сам аромат волнующей его природы: теплоту вечернего воздуха, приглушающую яркие краски («Вечер в Гурзуфе», 1947), сложный рельеф каменистых прибрежных склонов, отливающих серебром («Пейзаж с Аюдагом», 1949).

Как истинный горожанин, он остро чувствует природу, неповторимый колорит каждого ее уголка, не только зримую его красоту, но, кажется, даже запахи — моря, земли, леса. В Бердянске он десятки раз пишет на маленьких картонках лодки на пустынном берегу моря: в ветреный день море кажется темно-красным на желто-голубом фоне неба («Ветреный день. Бердянск», 1952), а под вечер розоватая земля рыбацкого поселка будто впитывает в себя нещадно палящее солнце («Вечер в Бердянске», 1952). Природа Подмосковья особенно близка художнику. Он пишет лес, сбегающий тропинками к реке, в которой купаются вечерние облака («Вечерний этюд. Истра», 1958), окраину дачного поселка с привольем среднерусского пейзажа («Пейзаж со скворечником», 1958).

Но, пожалуй, наиболее оригинально в живописи высказался Вакидин в натюрмортах. Показательно, что, в отличие от довоенных натюрмортов с рассеянным освещением, позже он часто ставит натюрморты у окна, с конкретным светом или в контражуре. В одном из лучших холстов пятидесятых годов «Чертополох и настурция» (1959) букет чертополоха вырисовывается на светлой занавеске вечер-

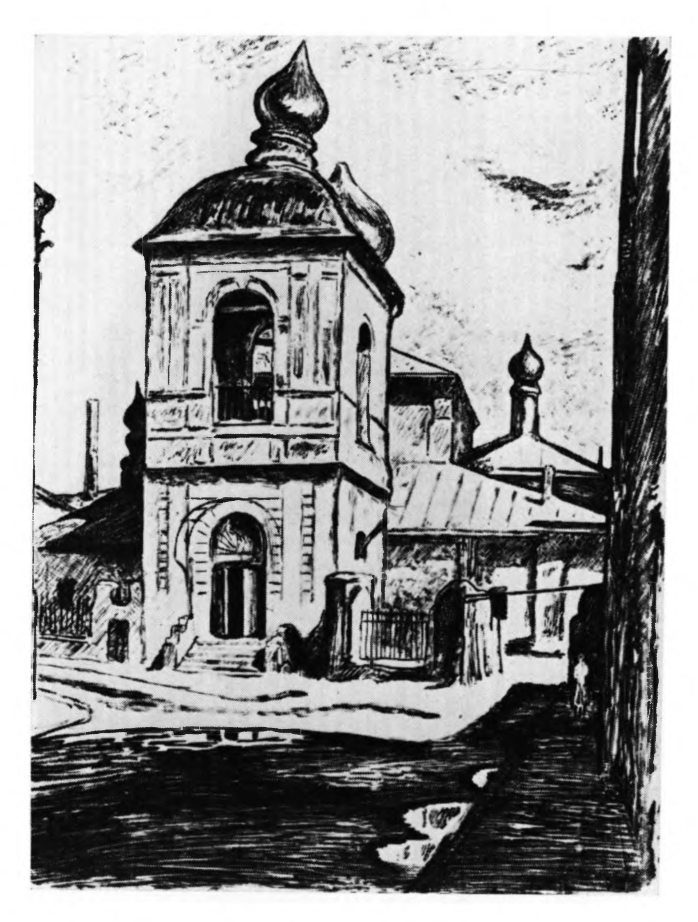
9. Вечер в Гурзуфе. 1947



него окна драгоценным узором, а стеклянная банка поглощает свет. От этого соседства задорно загорается маленькая настурция в белой фарфоровой вазочке, отбрасывающая оранжевые блики на бревенчатую стену.

Любовь к повествовательности в натюрморте, к «разговору» предметов, которая, например, так отчетлива у Петрова-Водкина, у Вакидина воплощена негромко, но весьма своеобразно. Она проявляется и в отборе простых вещей

10. Церковь в Зарядье. 1946



повседневного быта (множество комнатных цветов, банки с вареньем, бутылки и фрукты на подоконнике), и в каком-то доверительном их сопоставлении, которое выражается повышенным вниманием к промежуткам между ними. В том, как разложены на столе, рядом с кринкой молока, помидоры, яблоки и сливы («Натюрморт с белой кринкой», 1953), чувствуется желание художника, согласовывая теплые и холодные тона — оранжевое с лиловым, — как бы не ущемить достоинств каждого из этих простых и красивых предметов. При изображении цветов Вакидин, как правило,

не ограничивается одним букетом, рядом с полевыми цветами поставит горшочек с комнатными или сопоставит торжественные гладиолусы с мелкими разноцветными астрами («Гладиолусы», 1959). Каждой вещи в его натюрмортах уютно, каждая обозрима, а все вместе участвуют в сложных сопоставлениях — пространственно-цветовых и фактурных. И часто от мелких, казалось бы, деталей зависит цельность и равновесие всего. Так, в натюрморте с яркими

11. Дом в Зарядье. 1945



астрами и красными садовыми «фонариками» очень важными оказываются яблоки на столе, вбирающие в себя красные и зеленые тона, отчего еще ярче звучит цвет единственной белой астры в букете («Натюрморт с астрами», 1958).

Пространственная разработка натюрмортов очень часто обогащается мотивом окна, которое делает их частью интерьера — общего с художником пространства. Часто натюрморт воспринимается как часть жилой комнаты или дачной терраски. Предметы духовного и рабочего обихода — репродукции, книги, баночки с тушью — соседствуют с цветами и бытовыми вещами, вместе составляя естественную жизненную реальность, неспешным исследованием которой занят художник. «Живописью можно заниматься лишь в хорошем состоянии духа», — признается Вакидин. И это душевное состояние безусловно отражается в образном строе его натюрмортов.

Несмотря на немногочисленность холстов и картонок с живописью в сравнении с огромным рисуночным наследием Вакидина, в своем сознании он никогда принципиально не разграничивал этих видов работ. Были единые задачи, а их воплощение зависело от материала. Но ориги-

нальность композиционно-пространственного видения, быть может, полнее и ярче поначалу проявилась в его маленьких холстах, особенно в натюрмортах, а затем углубилась и обогатилась в станковом рисунке. Это лишь подтверждает признанную за живописью первичность открытий и лишний раз предостерегает от замыкания в рамках узкой специализации.

12. Натюрморт с кактусом. 1959



Овладение в живописи светосилой и цветовыми отношениями обогатило станковое рисование Вакидина. В 1951—1954 годах появляется большая серия ленинградских пейзажных рисунков и литографий, серебристых, исполненных светотеневых эффектов. Эти их качества особенно наглядны после аскетической двухцветной серии «Зарядье». Работая летом дважды по полтора-два месяца в городе, с которым были связаны воспоминания юности, он рисует с утра допоздна, пользуясь белыми ночами. Выбирая мотивы для рисования, отдает предпочтение влекущему ритму монументальных фасадов Зимнего и Адмиралтейства, чередованию упругих мостиков с набережными. Богатый светотеневой игрой фасад Зимнего располагает в боковом ракурсе, рисует его сквозь эрмитажный портик с фигурами атлантов на первом плане («Атланты Эрмитажа»). Перекличка мощных скульптур с фигурами прохожих в проеме портика и маленькими в перспективе статуями, расставленными на кровле вдоль венчающего карниза, дает представление о монументальности, рельефном богатстве огромного

протяженного здания, о его масштабе. Многократно рисует щедринские фигуры нимф, поддерживающих сферы у здания Адмиралтейства, связывая плавные движения скульптуры с перспективой фасада здания и фигурками проходящих матросов («Кариатиды Адмиралтейства»). Во всех этих рисунках, переведенных впоследствии в литографию, проявляется интерес к активному пространству, образованному движением архитектурных объемов.

Торжественная архитектура, привлекающая своей вечной красотой, повсюду у Вакидина согрета повседневной жизнью города-памятника. Везде присутствуют фигурки деловито шагающих горожан, спешащих, что-то несущих или беседующих друг с другом. У художника они живут в едином с архитектурой пространстве, дают направление ее движению и забавно перекликаются с ее статуями, которые в своей неподвижности как бы замыкают это движение. При том, что фигурки прохожих малы и обобщенны на фоне монументальной архитектуры, их естественные позы оттеняют напряженные усилия атлантов и кариатид; своим присутствием они делают заметными и маленькие в перспективе статуи на карнизах зданий. Добрый юмор Вакидина умеет сделать подобные детали рисунка особенно запоминающимися.

Поэтичностью отличаются исполненные на корнпапире рисунки, посвященные белым ночам. Насыщенный черный цвет литографского карандаша мягко отмечает в них силуэты белых статуй в сумраке Летнего сада, отражения зданий в каналах, мостики с кружевом решеток, их подрагивающие тени на водной глади. В литографиях использована сдержанная по тону светло-серая или светло-коричневая подкладка, которая смягчает резкость черных теней и выявляет мягкий отраженный свет белых ночей — в белом цвете зданий и скульптур.

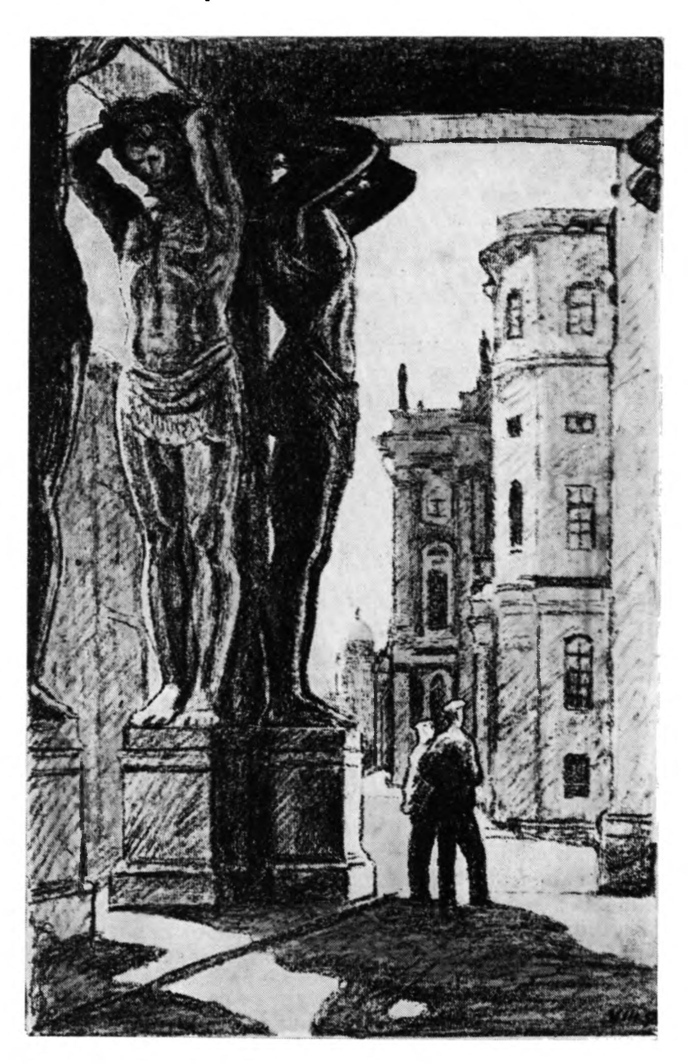
В каждом пейзаже четко прослеживается логика построения: проходы над гладью каналов под упругими арками мостов, пересекающее каналы направление прохожих на мостах свободно и легко связываются с плоскостью листа, образуя завораживающее движение в каждом рисунке.

Виктор Николаевич вспоминает, что поездки в Ленинград он предпринял с целью доказать самому себе, что умеет рисовать, так как его московские пейзажи в то время не попадали на выставки. Встречи с Ленинградом были для него праздником — временем активной и плодотворной работы. В серии ленинградских пейзажей Вакидин обрел устойчивые черты творческого почерка. Но вместе с тем в ней есть и не совсем обычная для автора поэтическая приподнятость пейзажа, цветность и серебристость влажной «среды» — неповторимые черты самого города на Неве.

Московские пейзажи пятидесятых годов существенно отличаются от ленинградской пейзажной серии Вакидина. В Ленинграде он был гостем и остро воспринимал его поэтичные белые ночи, сегодняшнюю жизнь старинных зданий-памятников. В Москве он старый житель и видит ее образ как бы изнутри. Образ складывается из повседневных впечатлений и переживаний пейзажа — отнюдь не парадного.

Он продолжает рисовать в Зарядье, не исчерпывая для себя его сюжетов. Меняется вид Зарядья, сносятся его переулки. Вакидин рисует «Строительство в Зарядье» (1955) — огромный котлован с глухой бетонной стеной фундамента, которая, подобно пьедесталу, подпирает панораму кремлевских башен и собора Василия Блаженного, силуэты строительных башенных кранов. Этот сильно вытянутый по горизонтали рисунок, включающий цепочки полуразрушен-

13. Атланты Эрмитажа. 1951

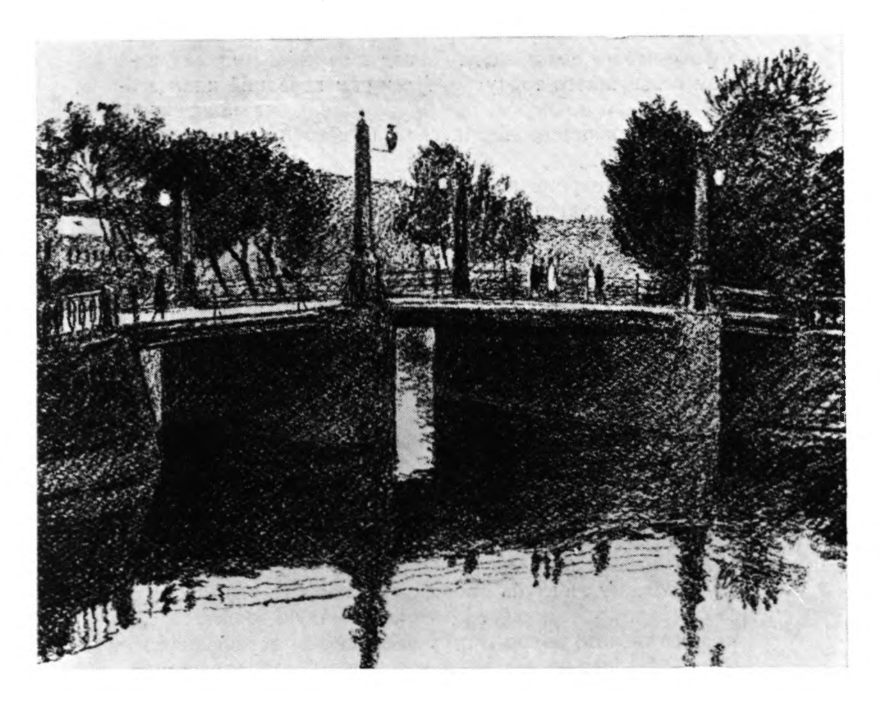


ных переулков Зарядья, своей документальностью напоминает старинную панорамную гравюру — так многопланова, так скрупулезно проработана в деталях его композиция.

Несомненно, что московский пейзаж был для Вакидина той, доступной для художественного совершенствова-

ния, натурой, в которой он обнаружил для себя бесчисленное количество пространственных идей. Но в то же время натура эта привлекала его своей истинностью, своим неподдельным реализмом. Он почувствовал, что видит в ней нечто, пока никем не открытое. Бывало, по нескольку дней подряд бродил по какому-нибудь району, открывая все новые и новые «подходящие» пейзажи, а затем принимался изо дня в день рисовать их. Подходящими были пейзажи,

14. Пиколов мост. Ленинград. 1954



которые он видел композиционно. Другим существенным для него условием была возможность беспрепятственно работать, как можно меньше привлекая к себе внимание прохожих, что удавалось ему нечасто. Это поначалу (1940—1950 годы) сыграло немаловажную роль в выборе сюжетов.

Художник сторонился импозантных зданий и шумных улиц, больше всего ему импонировал простой, как бы провинциальный пейзаж. Ростовские переулки на высоком берегу Москвы-реки, примыкавшие к Плющихе, напоминали скромные улочки воронежских спусков. Каждый раз они тревожили душу, пробуждали воспоминания детства. Острее виделся пейзаж. Но наряду со сходством (невысокие дома уступами поднимаются по узкой улице и будто смыкаются в перспективе, на повороте) отчетливо выделялся московский характер пейзажа: здесь на улицах не было деревьев, дома стояли тесно, и их «видавшие виды» фасады выдавали свою причастность к старине. Да и от жителей он слыхал, что этот район уберегся от пожара 1812 года. Дома давно не ремонтировались, осели, утратили балкон-

чики, приобрели пристройки, не сообразующиеся ни с каким стилем. Но они были по-своему привлекательны и уютны, имели свой возраст, свое лицо.

Вакидин рисует их вместе, в соседстве друг с другом, в сочетании с нелепо торчащим над их крышами новым кирпичным зданием, которое недавно разместилось в переулке, не считаясь с его масштабом и ставя под угрозу само его существование («4-й Ростовский переулок днем», 1956). Он строит пространство уходящего вглубь переулка, ограничивая его с двух сторон кулисами фасадов, перемежая то освещенные, то затененные плоскости и объемы, замыкая его перспективу силуэтом крыш и старинной колоколенки на фоне неба и возвращаясь снова к переднему плану изгибом освещенного тротуара. Да и сам передний план этого выстроенного изнутри пространства замыкается тенью на дороге и пересекающими тротуар ступеньками невидимого крыльца.

И одновременно внутри этого ограниченного со всех сторон пространства идет рассказ обо всем, что оно включает. Рассказ подробный и интересный, в нем нет монотонности: так непохожи друг на друга фасады домов, разнообразны объемы пристроек, красив силуэт колокольни, выразительны тени домов и изгиб тротуара с фигуркой прохожего. Определенно чувствуется место, с которого рисует художник, оно делает хорошо обозримым дальний план пейзажа и вплотную приближает к рисующему передний.

Два старых дома, соединенных изобретательными жильцами нависающим над проходным двором деревянным переходом, превращенным в жилище, привлекают Вакидина не только своим неповторимым видом, но и обостренным человеческим содержанием этого мотива («У двери. Во дворе 7-го Ростовского переулка», 1956). Он сопоставляет арку, уводящую в глубь двора, с открытой дверью дощатой пристройки, подчеркивает пространственную взаимообусловленность тесного двора и нагроможденных деревянных построек, населяет их детьми и женщинами, создавая выпуклый и по-своему суровый урбанистический образ.

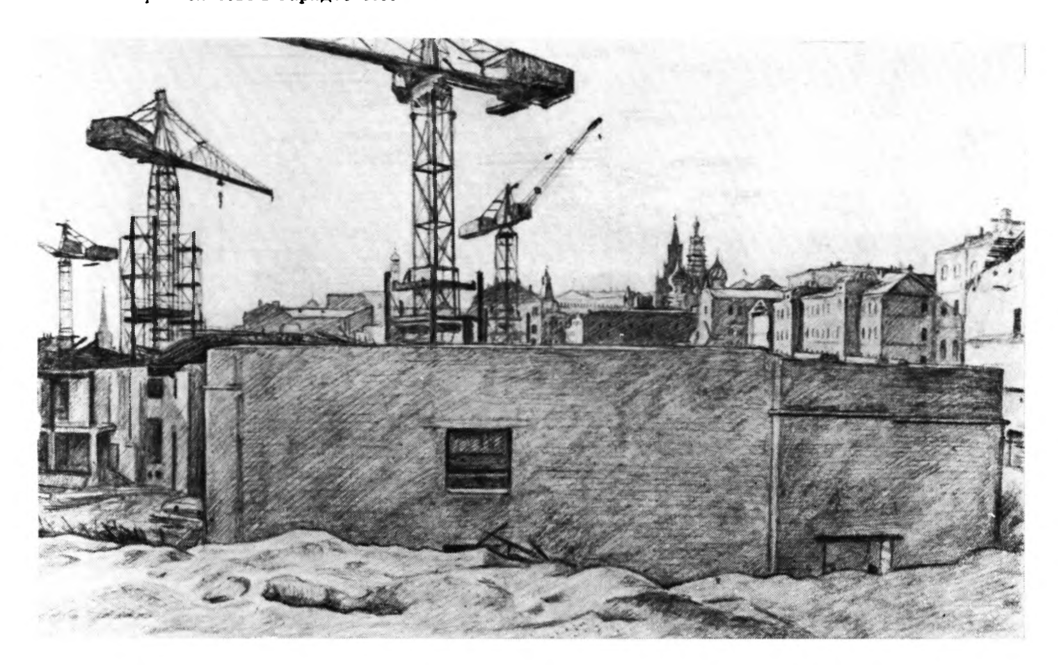
Но интерес к этому дому не исчерпан. Если посмотреть на него не со двора, а из переулка, то можно увидеть его целиком. Увидеть, как основательно он замыкает собою переулок, как доверчиво он прилепился к более высокому соседу, как тротуар, перекрывающий его полуподвальные окна, обходит оба этих дома — заурядных в архитектурном отношении, но таких устойчивых, живучих, открытых миру своими дверями и окнами («Угол 7-го Ростовского переулка», 1956).

Тот же дом можно встретить еще в одном пейзаже («7-й Ростовский переулок», 1956), где он всего лишь звено в ступенчатой цепочке похожих старых домов, спускающихся по переулку к площади. И всюду он безусловно узнается, выдавая своеобразный документализм рисунков. В одном случае рисунок — «портрет» дома, в другом дом — деталь «портрета» улицы, и всюду он конкретен.

Вакидин каждый раз как бы фокусирует точку зрения и выбирает масштаб пейзажа, заботясь о композиционной цельности, уравновешенности рисунка, сопод-

чинении всех его планов. Разработка глубины и плоскости изображения ведется все время параллельно, в процессе рисования. Фигурки людей в пейзажах также теснейшим образом связаны с композицией и возникают там, где нужно обратить внимание на открытую дверь, показать уход пространства в глубину или с помощью движения человека усилить внимание на подъеме тротуара. И в силу композиционной обусловленности они естественны

Строительство в Зарядье. 1955



и органичны, слиты с домами и улицами и одушевляют их своим присутствием.

Замедленный пространственно-временной строй каждого рисунка, неспешное вживание Вакидина в сюжет и бережное отношение к правдивости натурного пейзажа определяют лиричность его пейзажей.

Пейзажи композиционно и масштабно друг с другом не связаны. Они объединяются в серии скорее местом рисования, чем каким-то общим замыслом, так как каждый рисунок — законченный образ. Но сопоставление их друг с другом расширяет этот образ и наполняет его исторически-конкретным временны́м содержанием. Так, пейзажи Ростовских переулков и Плющихи составляют вместе многогранную картину этого старинного уголка Москвы в пятидесятые годы — с его суровой поэтичностью и особенностями коммунального быта его обитателей.

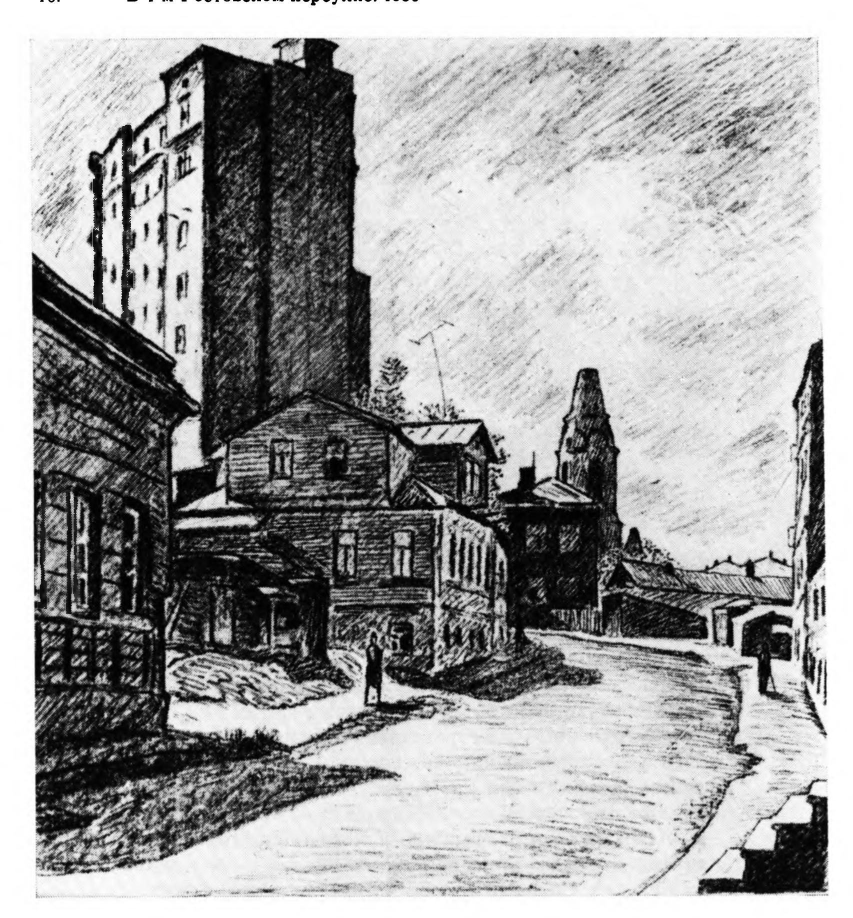
С тех пор как городской пейзаж сделался постоянной «мастерской» Вакидина, он помог ему уяснить для себя собственное ви́дение. Вакидин определенно сознавал это. Записывая свои впечатления от одной персональной

выставки, эффектной, но полной заимствований, он заключает их такими словами: «Можно и нужно находиться под влиянием разных художников, но только когда (почти всегда не сразу) начинаешь видеть пластическое в самой жизни, начинаешь создавать свою музыку» [17].

17
Запись в дневнике 18 февраля 1961 года.

Открытие пластического и образного содержания московского пейзажа и было для художника «своей музыкой», которую он глубоко переживал. Его интерес к

16. В 4-м Ростовском переулке. 1956

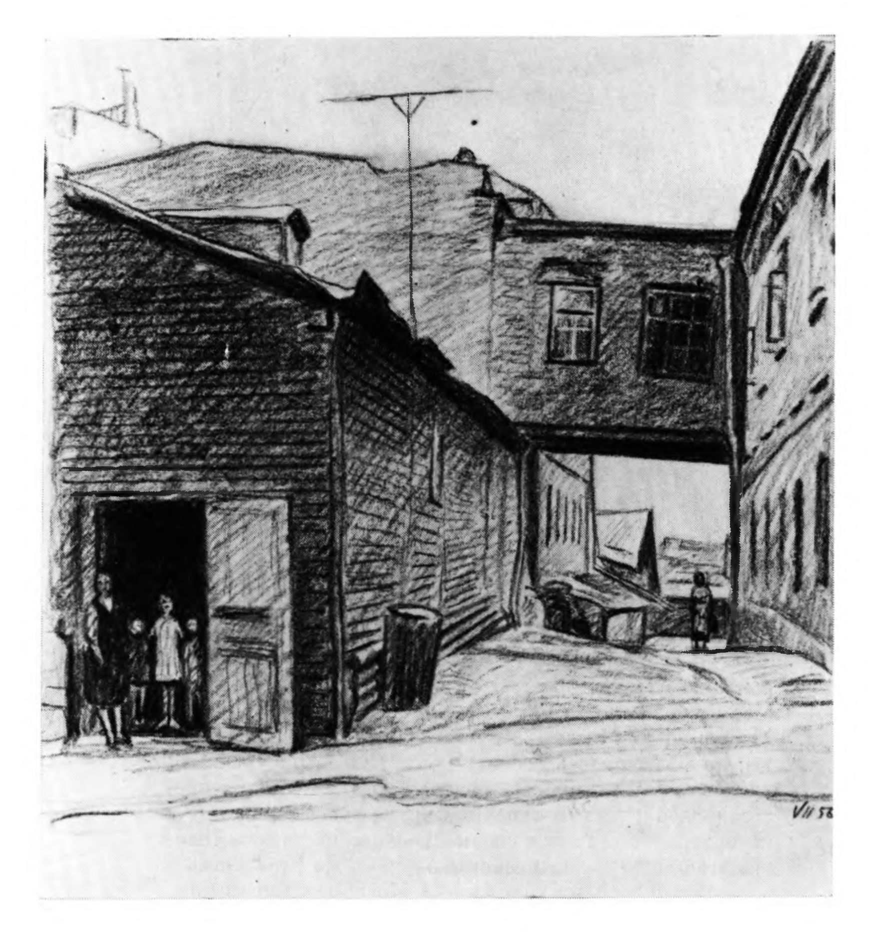


овладению пространством, который еще в ранних живописных натюрмортах проявлялся в усложненных, продуманных предметных постановках, их несколько наивной, как бы заранее выстроенной гармонии, обрел реальную почву в натурном пейзаже.

В пятидесятые — начале шестидесятых годов Вакидин рисует Москву систематически. Он исхаживает ее вдоль и поперек, все больше расширяя «географию» своего рисования: за серией «Плющиха» следует район Киевского вокзала, уже за Москвой-рекой, затем Дорогоми-

ловская застава, Селезневка, Сретенка, Петровский бульвар. И снова — Зарядье, Китай-город, Центр, Арбат. Все это старые жилые районы Москвы, обветшавшие строения которых составляли в ту пору основную часть ее жилого фонда. Огромная и разнообразная по количеству листов и по «географии» серия рисунков и литографий московских пейзажей отражает жизнь города в ее повседневности. Иногда художник указывал в уголке рисунка или на

17. У двери. Во дворе 7-го Ростовского переулка. 1956



обороте название переулка или улицы, но часто и не делал этого. Однако и через тридцать лет, перелистывая многие десятки листов этих пейзажных рисунков, он безошибочно называет место, где рисовал. Столь точно каждый пейзаж воспроизведен и столь неизгладим в памяти художника тот зрительный образ, который вызвал потребность его нарисовать.

Вакидин находил подход к самому, казалось бы, «нехудожественному» пейзажу. Большинство из них не назовешь поэтичными в том смысле, какой мы привыкли



18. В.Н.Вакидин. 1957

связывать с выражением «московский дворик», вошедшим в эстетический обиход со времен пейзажа В.Поленова. Да и вид московских двориков с тех пор сильно изменился. Их потеснили доходные дома, выстроенные в конце прошлого — начале нынешнего века и заслонившие собой старые церквушки. Новое время, реконструкция 1930-х годов с ее насущными градостроительными задачами сильно изменили облик Москвы. Менялся он и в послевоенные годы: прокладывались проспекты, строились мосты, возводились высотные здания. Менялся он от центра, распространялись к жилым окраинам черты нового, и зачастую неоправданно стирался старый московский пейзаж. Все эти этапы изменения московского пейзажа отразились в живописи и графике художников Москвы. Одни из них воспевали новые ритмы, строительный и индустриальный размах, другие увлекались благородством архитектурных форм старой Москвы, пытались сохранить дорогие сердцу черты уходящего города.

Вакидин внес большой вклад в создание художественного образа жилой Москвы 1940—1970-х годов, отраженной в динамике ее изменения. Он рисовал главным образом на улицах и в переулках мещанской и купеческой застройки XIX века с одно- и двухэтажными деревянными и каменными домами, с теснящими их более поздними доходными домами. В его рисунках почти не

встретишь уютных ампирных особнячков, а если они и встречаются, то настолько изменены перестройками, что с трудом узнается их первоначальное лицо. Напластования за целый век делали неповторимой каждую улицу и перекресток.

Вакидин очень любит в пейзаже эту неординарность, разнообразие форм. Поводом для рисования мог стать необычный пятиугольный дом, срезанный угол ко-

19. Колокольников переулок. 1960



торого выгодно открывал на повороте трамвайной линии перспективу улицы («На Делегатской улице», 1956). Его могли восхищать такие контрасты, как рельеф фасада солидного здания с эркерами и прислонившаяся к нему крохотная мастерская, снабженная вывеской «Пошив кепи — шапок» («Колокольников переулок», 1960). Жестяной навесик с чугунными завитками кронштейнов над дверью был для него прекрасной находкой, открывавшей передний план задуманного рисунка («В 1-м Ростовском переулке», 1956). Даже скучную сплошную стену фасадов домов

он мог скомпоновать таким образом, что открывался дальний пейзаж в ущелье улицы, осененный висящей над нею на проводе лампой («Печатников переулок», 1974).

А старые ворота, входные арки домов, проходные дворы — эти мотивы встречаются особенно часто. Сочетание же их в одном пейзаже создает сложный пространственный лабиринт. Напряженная пространственная динамика такого пейзажа порой бывает эмоционально усилена

20. Угол 7-го Ростовского переулка. 1956



тревожным вечерним освещением («Пейзаж с пивным ларьком в Новоспасском переулке», 1956).

Часто встречаются варианты одного и того же пейзажа, некоторые изменения свидетельствуют о том, что Вакидин стремится найти оптимальное композиционное решение. Он изменяет точку зрения — обрезает или, наоборот, расширяет кулисную часть дома на переднем плане, глубже захватывает перспективу улицы; или слегка изменяет формат рисунка с целью достичь большего равновесия всех компонентов. А иногда варианты разнятся лишь сменой карандаша, почему-то не устроившего автора, или тем, что исполнены в разное время дня — меняются светотеневые отношения, которые так важны Вакидину для достижения цельности пейзажа. В таком случае он обязательно по-новому оживит пейзаж и вместо прохожих,

шедших по улице в полдень, вечером поместит на лавочке у ворот дома группу его обитателей.

Говоря о реализме вакидинского пейзажа, о строгости и продуманности его построения, хочется особо отметить лирическую насыщенность его рисунков, не укладывающуюся в рамки рационального подхода к натуре. Он заинтересованно видит в натуре то, что до него казалось нехудожественным, делает его художественно выра-

21. 4-й Ростовский переулок. 1973



зительным и тем самым заставляет зрителя увидеть таковым не только рисунок, но и натуру, которая послужила поводом для его создания.

Рисуя дом со множеством окон, он обязательно нарисует каждое окно, и среди них не будет двух одинаковых. За счет этого более крупная форма — фасад дома — будет также индивидуальна, а ее цельность обнаружится от соседства с другим домом или кроной дерева. Для Вакидина важно, как одна форма сочетается с другой в пространственном и цветовом отношении, и одновре-

менно его заботит индивидуальность каждой формы. При таком подходе каждая деталь пейзажа словно логически оправдана и в то же время графически выразительна. В его рисунке важным может оказаться столб на переднем плане и его тень, ломающаяся на неровной, утоптанной земле двора («Двор в 1 Извозной улице», 1956). То, как этот столб разделяет лоскут неба между тремя разновременными, разностильными домами, делает его присутствие композиционно и образно существенным в неуютном пространстве двора.

А каких только дворов нет у Вакидина! Двор — это нечто иное по сравнению с улицей, где каждый дом стремится выглядеть благообразным. Со двора жизнь дома обнаженней и откровенней. Где-нибудь на Пресне, на Большой Грузинской или у Дорогомиловской заставы Вакидин рисовал во дворах «невероятные,— по его словам,— сооружения»,— двух-трехэтажные деревянные дома с многочисленными пристройками и ведущими наверх лестницами, открытыми, напоминающими голубятни, или закрытыми, похожими на башни с бойницами («Старый дом с лестницей у Киевского вокзала», 1960; «Старый дом на Б. Грузинской», 1960).

В таких рисунках настолько ярко выражена объемная структура дома, что прочитывается его внутреннее пространство, заключенное в оболочку дощатых обшивок и соединенное с внешним пространством окнами и многочисленными телеантеннами на крыше. Эти дома похожи у Вакидина на старые ковчеги, перегруженные, с трудом удерживающие равновесие и плывущие на парусах развешанного во дворе белья. В рисунках можно различить каждую доску в стене дома, пересчитать все ступени лестницы и штакетины палисадника. Но среди одинаково выпуклых и как бы равнозначных ритмических деталей, из которых построено целое, не теряются, тем не менее, и такие поэтичные, как маленькая фигурка девочки во дворе, кошка в тени под лестницей или драгоценно светящаяся сухая колючка на фоне темной арки двора.

Дом, двор, улица. Объемность этой темы у Вакидина, его страстная поглощенность ею, открытие им новых ее аспектов заставляют нас видеть в ней лирическую модель мира, создаваемую художником. Дом — это первичная и важная форма созидательной деятельности человека, жилище, вместилище очага, то, что ограждает личную жизнь и из чего в совокупности создается общественное понятие «город». Дом у Вакидина — почти живое существо, имеющее возраст, историю, живущее и старящееся.

Каким бы старым и, может быть, уже непригодным для жилья ни был бы дом, его разрушение не оставляет художника равнодушным. Об этом свидетельствуют десятки рисунков с общим безликим названием «Снос старого дома». К ним больше подошло бы название «Смерть дома»: снесенная крыша, развороченная внутренность дома, зияющие провалы стен, обнажающие интимную сторону жилья, предстают в рисунках с жестокой конкретностью. В пейзаже «В Прямом переулке» (1974) старый деревянный дом, торец которого лишился каменной пристройки, кажется инвалидом с обнаженной культей.

Драматична порой в передаче Вакидина тема «Старое и новое». В «Пейзаже с водосточной трубой» (1960) он сталкивает в остром ракурсе, напоминающем фотокадр, белый фасад многоэтажной «башни», «украшенной» лишь водосточными трубами,— типичное детище массового жилищного строительства того времени — и черную осевшую бревенчатую одноэтажку с двумя подслеповатыми окнами, которые делают ее похожей на двуглазое существо.

22 В Прямом переулке. 1974



Художник теперь сознательно рисует в тех районах, где начинается массовый снос старых домов. Какое-то внутреннее чувство заставляет его отражать то, что исчезает безвозвратно. Он понимает неизбежность процесса перестройки города, но не всякий снос старых улиц кажется ему оправданным жизненными задачами строительства.

Пройдет два десятка лет, прежде чем в общественном сознании утвердится необходимость более бережного отношения к старине и в градостроительные проекты войдет охрана и реставрация не просто отдельных архитектурных памятников, но целых улиц и даже районов Москвы. Когда снесено будет уже слишком много, тогда перед лицом невосполнимой потери психологи заговорят о том, что утрата исторического времени, которое несет в себе старая застройка города, грозит его жителям психологическим дискомфортом, так же как утрата человеческого масштаба городских пространств, масштаба, исторически слагавшегося на протяжении веков. Реставрация

старинных городов, реконструкция центра Москвы с его уникальностью станет в семидесятые годы средством сохранения исторического времени, столь необходимого людям.

Художественная интуиция обгоняет время, к которому принадлежит художник. Беспокойное чувство вело Вакидина в старые районы не для того, чтобы исполнить серию работ для выставки,— в рисовании исчезающих

23. Слом старого дома на Петровско-Разумовской аллее. 1974



улиц он видел свой долг. Эта его работа, известная до поры лишь в кругу близких ему людей, требовала мужества и внутренней уверенности.

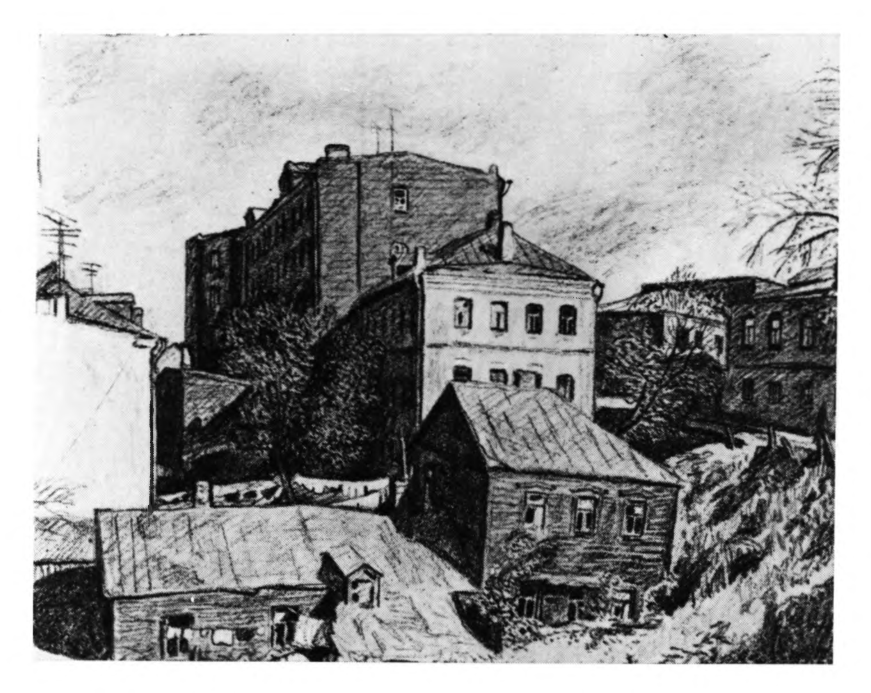
Районы старой Москвы с их человеческим масштабом, с обособленным внутренним пространством улиц и дворов несомненно активизировали пространственное чутье художника, давали ему почувствовать «личный масштаб в увиденном пространстве» [18]. Искусство рисунка, как известно, устанавливает чуткую связь художника с натурой. Это и заставляет Вакидина так близко и лично переживать все, что связано со старомосковским пейзажем.

Вакидина волнует вопрос, как освоить пейзажно, средствами рисунка новую архитектуру. Она существует, дает кров тысячам людей и должна войти в искусство. На многих его рисунках мы видим, как растут новые крупноблочные дома, как они раздвигают своими большими и голыми объемами «стариков», отвоевывая жизненное пространство. Неснятые леса, голые проемы будущих окон, груды строительных материалов делают реально зримым их рост. Их громады обнимают и поглощают целые квар-

18 *Горяев В.Н.* Указ. соч., с. 2.

талы жмущихся друг к другу старых домишек («Строительство нового дома в районе Киевского вокзала», 1960). Новое Вакидин всегда показывает через связь времен, в историческом контексте пейзажа. Высотное здание гостиницы «Украина» он рисует в перспективе улицы, состоящей из бревенчатых и каменных старых построек («Около гостиницы «Украина», 1959). «Колоннада Библиотеки имени Ленина» (1956) — вид на Кремль сквозь пропилеи но-

24. Старые дома в районе Плющихи. 1956



вого здания библиотеки. В пейзаже «На улице Чайковского» (1955) запечатлена широкая панорама отрезка Садового кольца, включающая высотное здание на Смоленской площади, и передан деловой ритм жизни этой шумной части Москвы с вереницами машин и пешеходов.

Перечисленные выше пейзажи, как и многие другие, Вакидин исполнял по нескольку раз, в том числе и на корнпапире, впоследствии переводя их в литографии.

Особенно активно занимался он литографией в пятидесятые годы. Она была для него средством выйти за рамки работы «для себя», так как имела больше возможностей для появления на выставках в силу более признанного за ней в те годы станковизма. Некоторые литографии — пейзажи Ленинграда, подмосковного Архангельского и Москвы — стали появляться на выставках, приобретаться музеями, а несколько — были приняты Художественным комбинатом для тиражирования и попали в продажу.

Но мало какие из литографий удовлетворяли Вакидина. Необходимость пользоваться посредничеством мастера-печатника и слабая техническая база литографской мастерской приводили к утрате каких-то важных сторон его рисунка, терялась его напряженность. Но в оттиске приобретались и новые качества. Бóльшая контрастность белого и черного, привнесение дополнительного цвета за счет тоновой подкладки делали литографские пейзажи

25. Улица Чайковского. 1956



более живописными. Видимо, это и заставило В.А.Фаворского отозваться о них как о «более романтических», рисунки же казались ему «драгоценнее» [19]. Сам автор также чувствовал, что в литографии приглушаются черты суровой поэтичности его рисунка. Это и заставляло его делать подчас с натуры два-три варианта пейзажа. Выполняя предназначенный для литографии рисунок литографским карандашом на корнпапире, он всегда делал и уникальный карандашный рисунок.

19
Запись в дневнике 11 декабря 1961 года.

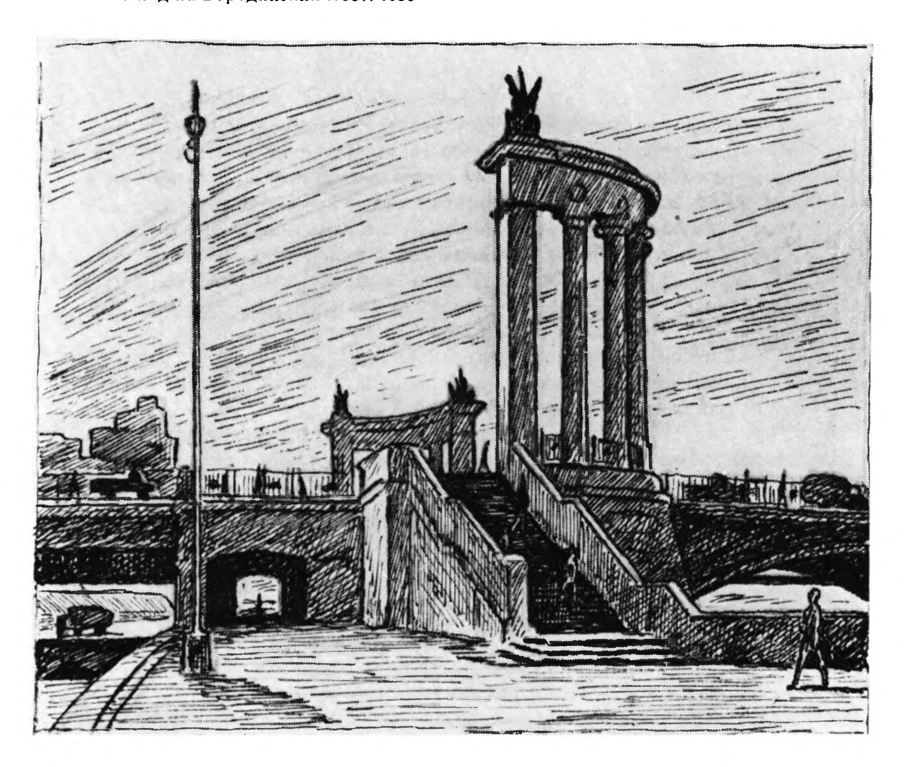
Есть у него и примеры исполнения рисунка на камне по карандашному оригиналу. Художественное качество таких литографий, точнее — автографий, убывает с увеличением их размера. Попытки художника в начале 1960-х годов, в период «эстампного бума», делать такие литографии значительно большего размера, чем привычный для него натурный рисунок, нужно признать не всегда удачными.

Свои станковые рисунки и литографии за двадцать лет, преимущественно пейзажи 1950-х годов, когда определенно выявилось его индивидуальное творческое лицо, В.Н.Вакидин показал в 1958 году на групповой выставке в Москве; в ней он участвовал вместе с живопис-

[20] *Костин В.И.* Вступит. статья к каталогу: Выставка произведений художников В.Н.Вакидина (графика), А.Е.Зеленского (скульптура), Е.А.Малеиной (живопись), Н.А.Удальцовой (живопись), В.Б.Эльконина (графика, живопись, монументальная живопись). М., 1958, с. 3.

цами Е.А.Малеиной, Н.А.Удальцовой, В.Б.Элькониным и скульптором А.Е.Зеленским. Эта выставка, объединившая художников разных специальностей, как и многие другие выставки конца 1950-х — начала 1960-х годов, была отмечена нараставшей в те годы тенденцией «выявить специфику каждого вида искусства» и в то же время «обнаружить общие законы художественности» [20]. Состоялся первый большой выход работ Вакидина за границы товари-

26. Вход на Бородинский мост. 1956



щеских обсуждений в Литографской мастерской МОССХа или у него дома. Впервые по-настоящему была оценена содержательность его негромкого творчества. На обсуждении выставки было даже найдено некоторое сходство его пейзажей с жизненной правдивостью фильмов итальянского неореализма, которые в это время так полюбились зрителям и, конечно же, художникам.

Признание накладывает на художника обязательства перед обществом. Виктор Николаевич, не склонный к громким фразам, записывает в дневнике о «необходимости стремиться стать более нужным», а это, ему кажется, «теперь свойственно как раз тем, кто стремится быть самим собой, то есть стремится к искренности в искусстве» [21].

[21] Запись в дневнике 10 ноября 1958 года, опущенная в настоящем издании.

Совпадение творческих и общественных устремлений в нашем искусстве, вызванное плодотворными соци-

альными переменами, наиболее зримо и программно выразилось в ту пору в искусстве молодого поколения, за которым утвердилось наименование художников «сурового стиля». И хотя московская графика «сурового стиля» прежде всего была связана с широким развитием линоэстампа, станковому рисунку Вакидина не были чужды стиль и содержание этого направления. Устойчивость темы будничного городского пейзажа в творчестве молодых тогда И.Голицына и Г.Захарова, правдивое раскрытие «наших будней»[22] через такой пейзаж позволяет оценить в лице Вакидина в какой-то степени предшественника этого графического направления. Общим для них был и композиционно-пространственный строй пейзажа — опора на московскую пластическую традицию.

22 Название картины П.Никонова, ставшей символом направления.

Однако на самого Вакидина такое попадание в стиль времени не имело значительного влияния. Он был сложившимся художником со своим видением. Он последовательно отстаивает рисуночное мышление, и поэтому его глубоко цельное в развитии творчество оказывается современным и через двадцать лет, в период всеобщего увлечения рисунком, его лирической стихией.

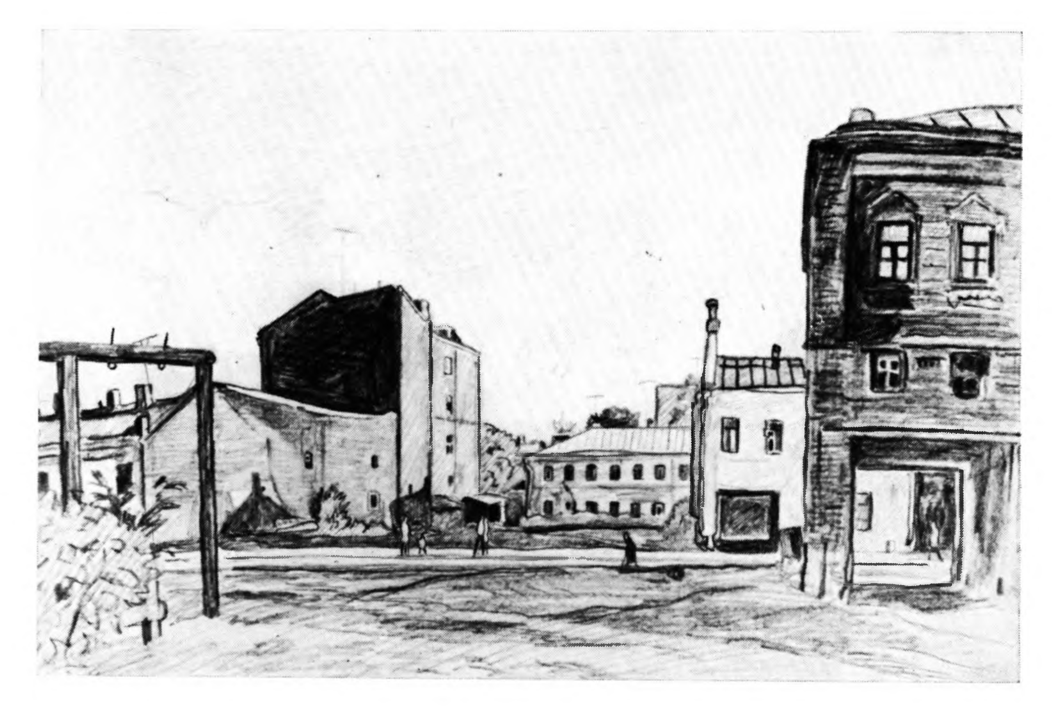
Рисунки шестидесятых и особенно семидесятых годов отличаются разнообразием композиционных решений, свободой ракурсов, сложностью мотивов и постепенно выработанным широким зрительным охватом пейзажа, приданием ему монументального решения. Рисунок подчас — сложная пейзажная картина, образ целого района Москвы со свойственным ему архитектурным характером и в то же время — с ностальгическим чувством художника, наблюдающего сам процесс изменения этого пейзажа. Таковы «Замоскворечье», «Пейзаж с колокольней церкви Троицы в Серебряниках», «Хотьково» (1974) и многие-многие другие панорамные пейзажи с четкой прорисовкой неповторимых архитектурных форм и передачей современного пейзажного и бытового колорита их окружения. Все чаще появляются в пейзажах мотивы строящихся магистралей, прорубающих себе путь через старые кварталы. По этим рисункам с большими пустырями, котлованами и грудами строительных материалов создается обширная картина изменения пейзажа Москвы в самый момент перестройки старых улиц в районе Арбата, Тишинки, вблизи улицы Горького. Меняется не только архитектура, меняется весь уклад жизни того поколения москвичей, к которому принадлежит художник. И ежедневно приходя на эти места, он спешит запечатлеть длинные цепочки старых двухэтажных построек, над каждой из которых торчат десятки телеантенн.

Сочетание сложного дворового фасада домишек, состоящего из притиснутых друг к другу жилых ячеек, с обнажившимся неуютом пустырей и зияющими, потерявшими смысл проходными арками, создает в рисунках драматичную пространственную коллизию, воспринимаемую неотрывно от содержания пейзажей («Старые дома на 2-й Брестской улице», 1973; «В Тишинском переулке», 1972). Домишки с их галереями, пристройками и подпорками кажутся карточными городками, готовыми вот-вот рухнуть под напором активно наступающего на них пустыря. Резок

и сух архитектурный силуэт, лишенный зелени деревьев. Удлиненный формат таких рисунков, внимание к повторяющимся деталям — множество труб, слуховых окошек, антенн, крылечек — все «работает» на образ.

По контрасту с этими рисунками очень уютными кажутся еще не тронутые уголки старой Москвы. Рисуя «Старые дома напротив Зачатьевского монастыря» (1961), панораму крыш с маленькими зелеными двориками между

27. В Тишинском переулке. 1972



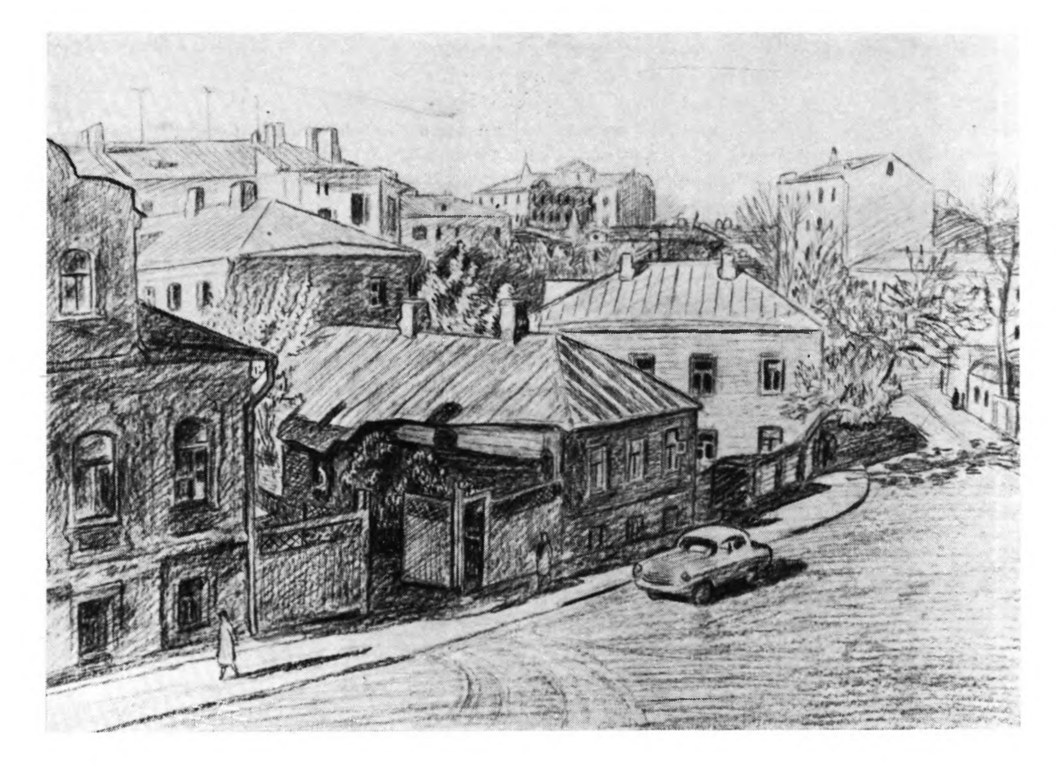
ними, с изгибом улицы, уходящей вдаль, Вакидин применяет тончайшие градации прозрачных теней и постепенным приглушением дальних планов передает состояние теплого и тихого осеннего дня. Два цветных карандаша, черный и коричневый, создают богатейший диапазон тонов в раскрытии предметного и цветового богатства пейзажа.

А вот Вакидин рисует огромный холм, передняя часть которого снесена бульдозером: здесь свалены трубы и бетонные блоки («Строительство магистрали «Северный луч», 1977). Весь этот строительный передний план, обычно так привлекающий художника своим предметным геометризмом, на этот раз приглушен ради островка прекрасной древней архитектуры на вершине холма. Над острыми луковками храма мажорно звучит пространство неба, обозначенное лишь легкой свободной штриховкой. Чувство и настроение, вызываемые натурой, каждый раз по-новому управляют рукой автора.

Кстати, о самом материале рисунков: в шестиде-

сятые годы у Вакидина появляется возможность рисовать на бумаге хорошего качества, восприимчивой к сложным градациям тона, к разнообразной штриховке. Он использует теперь не только белую бумагу, но и голубоватую или даже розовую; кроме графитного карандаша пользуется также черным или коричневым. Все это очень разнообразит рисунки 1960—1970-х годов, исполненные зрелого мастерства и емкого образного звучания. Заметно увели-

28. Старые дома напротив Зачатьевского монастыря. 1961



чивается и формат рисунков, особенно панорамных пейзажей, но все же размер остается небольшим в сравнении с преобладающим на выставках в эти годы.

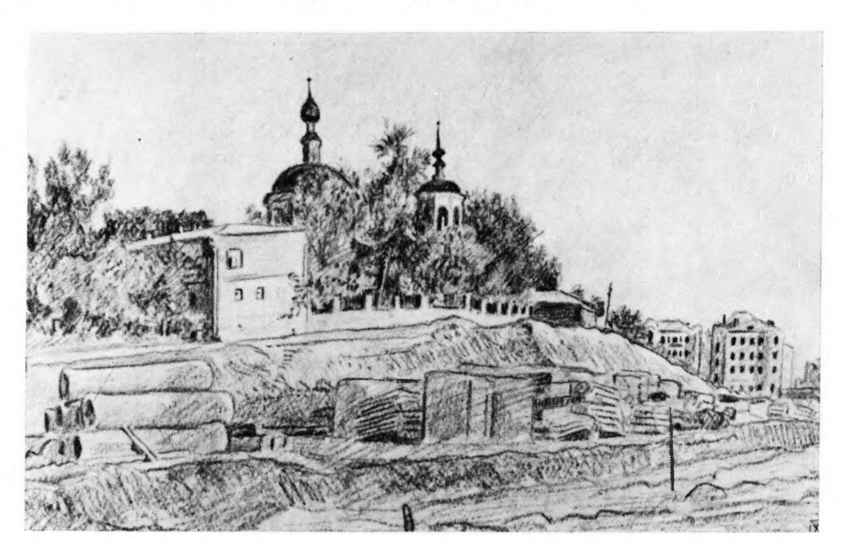
В это же время художник очень много рисует вне Москвы. Каждое лето или осенью, когда он живет и рисует в Подмосковье — в Болшеве, Старой Рузе, Истре, Новом Иерусалиме, Челюскинской, на Сенеже,— его папки пополняются новой серией пейзажей.

Сельский пейзаж, как и московский, он тоже видит по-своему. Земля, не скованная асфальтом, не стиснутая сплошной застройкой, привольно дышит в его рисунках. Особенно любит он деревенские околицы — с простором неба, со слегка круглящимся полем. Деревянные постройки, всегда очень живые и конкретные, кажутся так же естественно выросшими из земли, как и деревья. Чуткость к рельефу земли как к основе пейзажа позволя-

ет Вакидину легко и свободно компоновать любой по сложности пейзаж, увязывать с рельефом его цветовые и световоздушные качества.

Удивление перед чудом природы — особенность Виктора Николаевича, не притупляющаяся с возрастом. Оно одушевляет его рисунок, дает автору то активное творческое состояние, которое оберегает его объективное рисование от скуки точного воспроизведения. И поэтому его

29. Строительство магистрали «Северный луч». 1977



пейзажи находят отклик у людей, чутких к природе и заложенной в ней пластике. В дружественном словесном портрете Вакидина, принадлежащем художнику И.Голицыну, есть такие строки: «Очень легко и ласково рисует Вакидин тонкие деревья. В его подмосковных пейзажах нет-нет, да и пробежит живой проволочкой тонкое дерево и окрасит улицу особым настроением. Виктор Николаевич — рыцарь натуры — мне рассказывал с чуть грустной улыбкой о полушутливом конкурсе в одном из домов творчества. Темой конкурса было «дерево». Только он нарисовал дерево просто с натуры» [23].

23
Голицын И. Рисунки Виктора Вакидина. — В сб.: Советская графика 75—76. М., 1977, с. 72.

К этому хочется добавить, что, рисуя «просто с натуры», Вакидин умеет давать пронзительно трагический образ природы. Дерево, о котором идет речь, нарисовано стоящим рядом с фонарным столбом у бетонной ограды железнодорожной платформы («Дерево у железнодорожной платформы», 1975). Оно — немой укор каждому, кто обратит на него внимание. Его искалеченный ствол из последних сил сопротивляется гибели, остатки обломанных ветвей молят о сочувствии.

В серии пейзажей «Старая Руза» (1964) кривоватые деревца в заснеженном парке живут своей тихой таинственной жизнью. А в прозрачных пейзажах, исполненных в Юрмале, черные стволы деревьев со спиленными

ветвями трагически оттеняют красоту пробуждающейся весны («Деревья на тротуаре», 1964). Где бы ни жил Виктор Николаевич, у него всегда есть «знакомые» деревья, некоторым из них он дает имена людей, чей характер или судьбу они ему напоминают.

Среди большого количества пейзажных серий хочется особо отметить «Весну в Воронеже», исполненную в 1973 году, через сорок лет после предыдущей поездки

30. Истринские дорожки. 1961



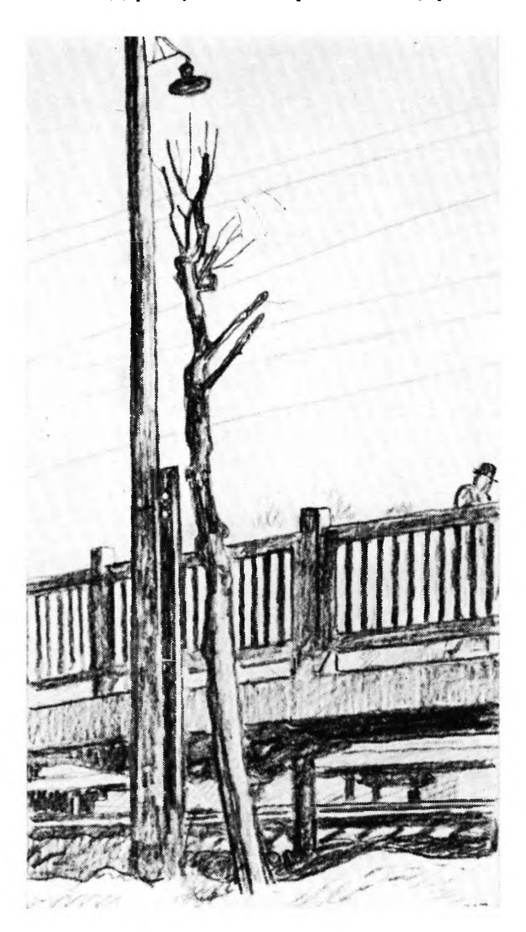
художника на родину. В этих проникновенных пейзажах воплотилось все его мастерство и одновременно — способность видеть в обыденном течении жизни ее неповторимую драгоценность. С трогательной точностью воссоздал он на листках бумаги знакомые извилистые улочки, деревянные лестницы с перилами, ведущие к реке. Мягкий графит в его руке превратился в серебристые линии, передавшие рисункам теплоту и сияние весеннего дня, и подобно чуду из этих линий возникли цветущие деревья, выглядывающие из-за заборов.

В 1965—1966 годах Виктор Николаевич больше года пробыл в больнице. Последствия тяжелой инфекционной болезни, перенесенной еще до войны, время от времени на многие месяцы отрывают его от работы; на этот раз борьба с болезнью была особенно затяжной. Пребывая в одиночестве в своей маленькой палате, он стал ри-

совать больничную тумбочку с «передачей» и цветами в бутылке из-под кефира, подоконник с яблоками и пузырьками, стул, придвинутый к койке, с «завтраком» или «ужином». Больше года длилась терапия рисованием, и она помогла побороть болезнь.

Когда рассматриваешь длинную вереницу маленьких больничных натюрмортов (их средний размер 10×15, 15×20 см), поражаешься жестокой правдивости тех вещей,


31. Дерево у железнодорожной платформы. 1975



в которых для художника надолго сконцентрировались все представления о богатстве и разнообразии большого мира. Вот открытая коробочка с лекарственными порошками; один из них развернут, и бумажка сохраняет линии изгибов. Вот лежит очищенный апельсин, его кожура упруго извивается и светится рядом с ножом. Вот на стуле стоит больничный завтрак, и брошенная на спинку стула простыня приподнимается над ним подобно торжественному занавесу. Вспоминал ли художник о голландских

«завтраках», когда рисовал этот сюжет? В контрасте идеального прообраза и реальной натуры — одна из граней прочтения натюрморта, сам жанр которого делает возможными различные ассоциативные связи.

«Разговор вещей» — выражение, наиболее подходящее для этих маленьких рисунков. И происходит он не в изолированном пространстве, а в том, трехмерном, со световоздушной средой и определенным источником света, в котором незримо присутствует сам автор. Художник кажется участником действия: это он положил нож, разрезавший апельсин, надорвал картонную упаковку сахара, стоящую на стуле, приоткрыл дверцу тумбочки, он наделил небытовым содержанием отношения столь земных, обыденных предметов.

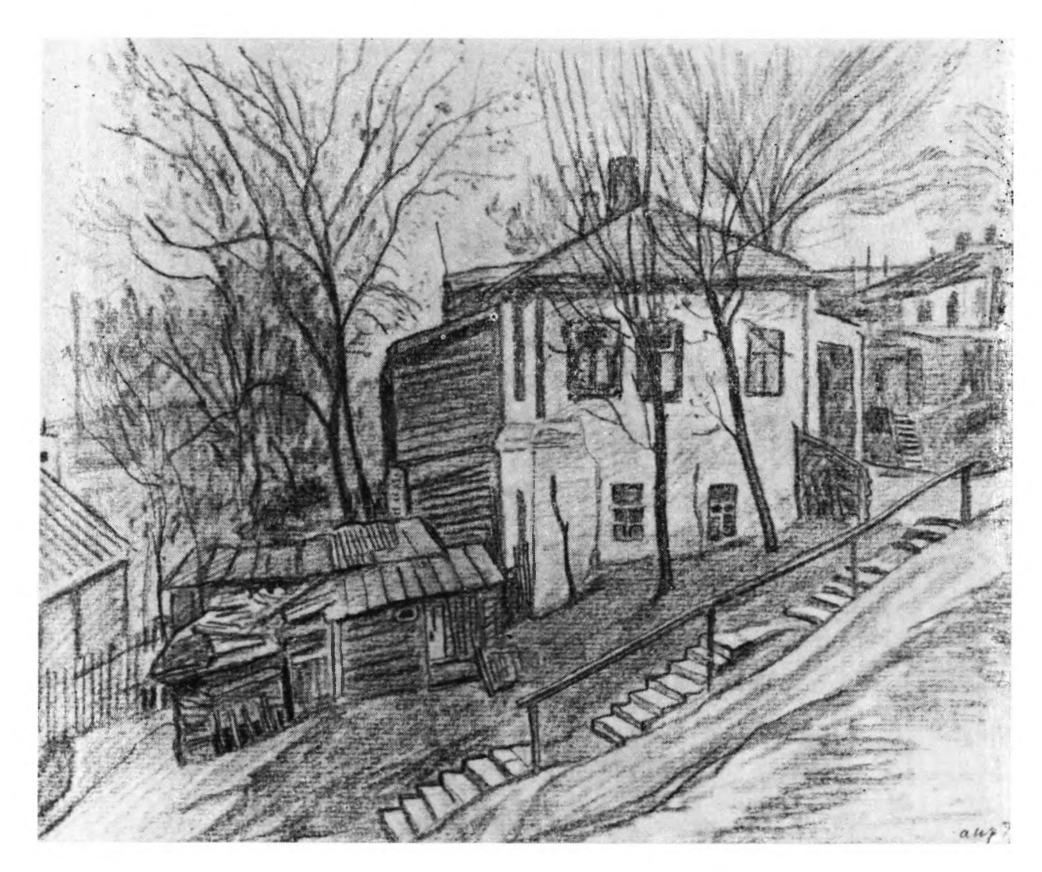
Самоуглубленно и неторопливо, с повышенным вниманием к качественным и пространственным отношениям предметов рисует Вакидин посуду и фрукты, лежащие на стуле, заваленную «передачей» тумбочку, медицинские инструменты и стеклянные колбочки на подвижном столике у окна. Его вполне удовлетворяет случайность их расположения, так как ключ к цельности композиции он подбирает с помощью все организующего и преобразующего света. Свет в этих натюрмортах обладает волшебными свойствами. В потоках дневного света будто оживают и позванивают друг о друга прозрачные колбочки и пузырьки («Передвижной столик с медикаментами», 1965). А в вечернем сумраке комнаты предметы на стуле, освещенные электрической лампой, вступают в какие-то драматические отношения: тревожно белеет залитая светом салфетка, воинственно вздымаются надорванные края коробки с сахаром, примятый бумажный пакет с трудом удерживает равновесие на краю этой «сценической площадки» («Натюрморт с пачкой сахара», 1965). Смятая бумага с куском сыра посередине кажется распустившимся диковинным белым цветком («Сыр и фрукты на столе», 1965). Драматизм белого и черного в подобных тревожных натюрмортах заставляет вспомнить врубелевские натурные рисунки.

И одновременно во всех этих натюрмортах присутствует реальная бытовая ситуация, возвращающая нас к мысли о художнике: «сценическая площадка» оказывается стулом, на время превращенным в столик, «драгоценный цветок» — частью убогой сервировки. Художественный и личный, даже конкретно житейский аспекты натюрмортов слиты у Вакидина неразрывно и придают рисункам обостренно-лирическую окраску. В них можно заметить элементы фантазии, иронию по отношению к самому себе, но больше в них сдержанного стоицизма и мудрого жизнелюбия.

От цикла «Больничных натюрмортов» идет у Вакидина почти непрерываемая линия натюрмортов. Раньше ему редко удавалось выкроить время и место для их рисования. Теперь подходящие предметы обступали художника везде: в появившейся у него мастерской и в его опустевшей со смертью жены комнате. Абсолютная достоверность, непритязательность натюрмортных мотивов и их соотнесенность с автором говорят о его жизни не менее

откровенно, чем дневник. В рисунках, которые по-прежнему остаются очень небольшими по размеру, мы видим по-холостяцки сервированный чайный стол, посуду на полке уютного буфета, его любимую старенькую радиолу — дома у Виктора Николаевича, статуэтки, подаренные А.Матвеевым и И.Слонимом, репродукции и рабочий стол с инструментами художника — в мастерской, банки с вареньем и стаканы с цветами — на даче.

32 Весна в Воронеже. 1973



Жизнь вещей представляется Вакидину необычайно интересной, так как один и тот же предмет по-разному «ведет себя» в разных ситуациях и имеет не только форму, вес и цвет, но и свой характер. Самый маленький может оказаться в композиции самым существенным, даже неожиданно для автора, и повлиять на «настроение» рисунка. Любая совокупность изображенных предметов кажется у Вакидина ненарочитой, как бы подсмотренной, даже тогда, когда очевидна составленность натюрморта, как в рисунках со статуэтками, которые специально сопоставляются с книгами, с подвернутой скатертью — предметами, иными по фактуре, тяжести, свойству отражать свет.

Естественность композиции обеспечивается ее фрагментарностью по отношению к тому пространству, частью которого она представляется. Если художник рисует стеклянные банки и картонные коробочки на подоконнике, то он нарисует и нижнюю часть двойной рамы, пропускающей свет в комнату, и щель между подоконником и отопительной батареей, которая логически окажется необходимой в композиции («Флаконы на подоконни-

33. Натюрморт с пачкой сахара. 1965

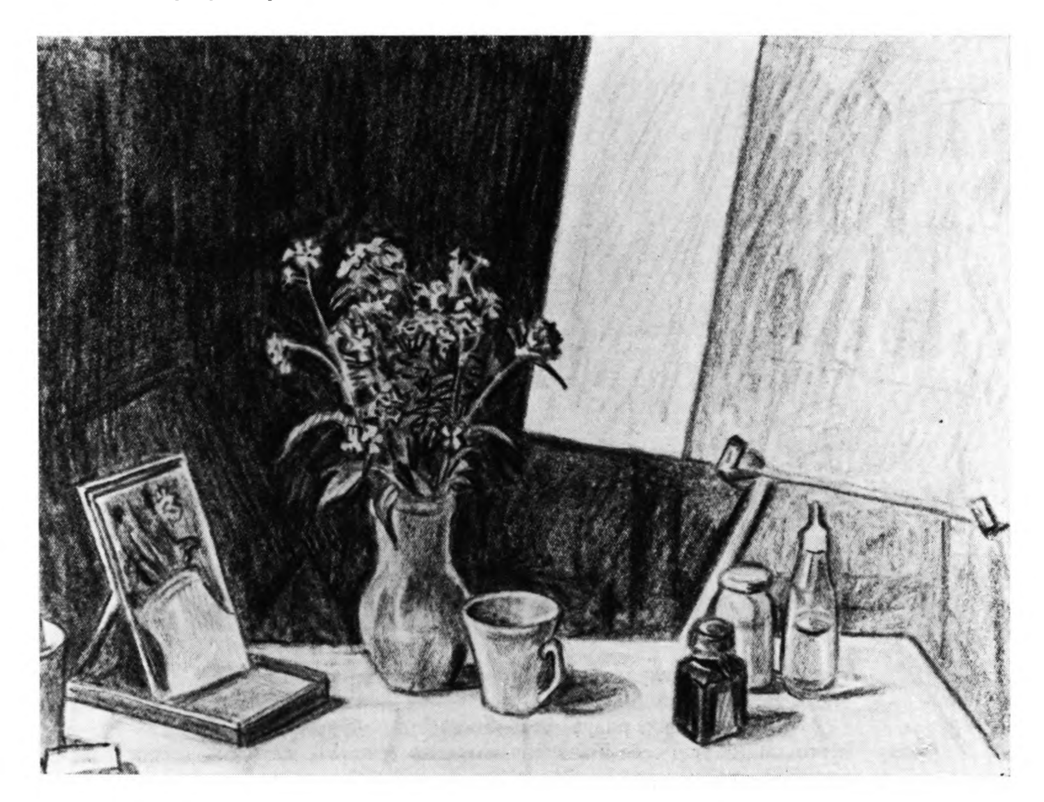


ке», 1971). Если изображенная посуда стоит на краю стола, то края композиции срезают часть стола, спинку стула, горлышко бутылки, возвышающейся над прочей посудой («Натюрморт с кренделем», 1975). А поскольку источник света всегда конкретен, то кажется, чуть «обойдя» композицию, можно увидеть все совсем по-другому: иначе лягут тени на столе, банка с вареньем, подвинувшись, даст разглядеть прячущееся за ней яблоко. Но обойти взглядом натюрморт можно не только со стороны. Можно проследить промежутки между предметами, которые имеют у Вакидина, как и предметы с четко очерченными грани-

цами формы, свой ритм. Эти промежутки, взаимодействуя с силуэтами предметов, образуют единое динамичное пространство, которое фрагментарностью композиции как бы выводится за рамки изображения.

В местах пересечения с краем изображения освещенные поверхности предметов сливаются с белым полем бумаги, которое всегда образует белую рамку. Белый цвет пульсирует в рисунках, обладает тяжестью, свечением, но

34. Натюрморт с зеркалом. 1973



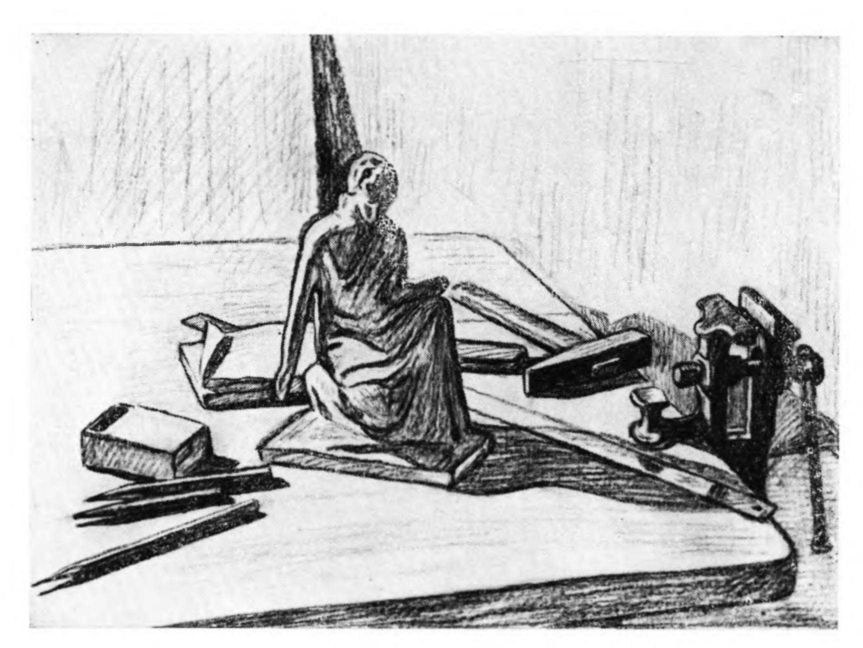
он постоянно возвращается к изобразительной поверхности, обеспечивая рисунку зрительную цельность.

Вся легко читаемая пространственная структура натюрмортов, решенная как малая часть некоего цельного пространства, выступает в напряженных отношениях «черного» и «белого» и обостренно четко выявляет предметность изображенных вещей, их индивидуальность как драгоценное качество реального зримого мира. Эта образная доминанта пронизывает все множество маленьких непритязательных рисунков, лишенных какой-либо нарочитости и внешней броскости — натюрморты «с калачами», «с краюхами хлеба», «с кусками сыра». Тихая жизнь вещей в «завтраках» предельно приближена к автору; сами предметы, кажется, хранят теплоту прикосновения его рук. То,

как уютно и непосредственно располагаются вещи в натюрмортах, как внимательно охарактеризована каждая из них, окрашивает лиризм рисунков добротой и сдержанностью.

Развитое художественное чутье Вакидина все время ведет его к тому, чтобы средствами рисунка через предметы, нас окружающие, как можно больше приблизиться к правде. К той художественной правде, о которой

35. Натюрморт с «танагрой». 1971



так образно и с глубоким знанием психологии творчества писал В.А.Фаворский:

«Художник, рисуя, изображая что-нибудь, прежде всего забывает о себе и всецело погружается в то, что он видит. А это, потеряв свой знак, свой обычный смысл, открывается ему как что-то неизвестное, новое, совсем необычное. Следовательно, таким образом, правда художественная глубже, чем просто правда <...> метод искусства даст художнику и углубление в вещь, и любовь к ней, и в то же время некоторую объективность, как бы высшую правдивость. Даже жалость к ее простоте, бесхитростности и в то же время сложности» [24].

24 *Фаворский В.А.* О художественной правде. — В кн.: *Фаворский В.А.* О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966, с. 30.

Любит Вакидин помещать предметы в неожиданные ситуации. Это особенно заметно в рисовании скульптуры. Присущую ей художественную пластику он сопоставляет с бытовыми предметами, в устройстве которых видит свою логику и красоту. В «Натюрморте с «танагрой» (1971) плавный силуэт терракотовой статуэтки, стоящей на столе, обыгрывается острыми ритмами лежащих рядом карандашей, предметной жесткостью и тяжестью слесарных тис-

ков, прикрученных к краю стола. В таком сопоставлении обостряются качества всех изображенных предметов. Гипсовая статуэтка в «Натюрморте со скульптурой С.Лебедевой» (1975) импозантно выступает в центре тесной мастерской, среди книг и драпировок, буквально материализуя в себе белый цвет, который оказывается тяжелее и плотнее белого цвета скатерти и побеленной стены; она будто бы светится.

36. Скульптурная группа и стамески
В мастерской Ильи Слонима. 1971



Перелистывая многие десятки натюрмортных рисунков Вакидина, начинаешь понимать их неслучайность, их глубоко прочувствованный реализм, отражающий доверчивое и чуткое отношение художника к единству зримого мира, к гармонической его взаимосвязи с человеком. Это образное постижение цельности мира через натюрморт началось у Вакидина в трудный год его больничной жизни, смерти жены, кончины Владимира Андреевича Фаворского, с которым была тесно связана его судьба. Испытания и болезнь заставили его еще крепче опереться на натуру, которая даже в самых прозаических предметах отождествлялась для него с бесценным даром жизни. Это роднит натюрморты Вакидина и особенно больничный цикл с поздними натюрмортами Д.И.Митрохина — рисунками, малыми по размеру, но значительными по художественной образности и жизнелюбию. Это явления одного и того же времени и сходной жизненной ситуации. У каждого из авторов поздний натюрморт аккумулирует в себе художественный и жизненный опыт и становится качественно новым творческим открытием. У каждого мир малых пред-

метов по-своему соотнесен с автором, очеловечен мыслью и чувством художника и отражает в себе мир больших величин.

С Митрохиным Вакидина связывала многолетняя дружба и уважительное отношение младшего к старшему. И все же трудно найти в его натюрмортах зависимость от Митрохина: у него свое пространственное мышление, свое отношение к предмету. Да и сам предмет иной: Митрохин, как правило, рисовал цветы и плоды — совершенные по собственной сути реалии, связанные с органической жизнью природы, что смыкает его видение с искусством Востока. У Вакидина предметы — бытовые вещи, прямо связанные с человеком. Его карандашные натюрморты непосредственно соотносятся с его же натюрмортами в живописи более раннего периода. Но в них аскетизируются и сами вещи (предметы непосредственного окружения, быта, рабочие инструменты), и художественный материал (листок бумаги и одноцветный карандаш), что устанавливает еще более тесную, по сравнению с его живописными натюрмортами, образную связь художника с натурой. Следует также упомянуть о традициях, которые всегда

37. Окно в сад. 1973



привлекают Вакидина: его идеал — великие реалисты натюрморта Шарден, Сезанн, Петров-Водкин. Добрая «вещность» предметов у Шардена, пластическая их активность у Сезанна, композиционная изобретательность в натюрмортах Петрова-Водкина всегда доставляют Вакидину наибольшее художественное наслаждение.

Часто трудно бывает определить, чего больше в рисунке Вакидина — «натюрморта» или «интерьера», «интерьера» или «портрета». Художник заинтересованно наблюдает, как сами предметы меняются с углублением и расширением окружающего их пространства. Порой интерьер у него выглядит как усложненный натюрморт. Такова серия рисунков «Мастерская скульптора И.Слонима» (1971), в которой нагромождение скульптур, мраморных блоков, инструментов в тесноте мастерской соединяется в какой-то почти фантастический образ.

В том случае, когда интерьер превалирует в рисунке, как это мы видим в «Интерьере с зеркальным шкафом» (1974), изображение включает несколько натюрмортов — папки на шкафу, туалетный столик с флаконами, вешалку с одеждой,— каждый из которых разработан подробно и мог бы существовать отдельно. Их ритмы включены в общий строй рисунка, который интересно рассматривать во всех подробностях.

, Открытая дверь, рама окна, отражение в зеркале — для Вакидина не просто «мотивы», для него это органичные выходы в пространство, соседствующее с изображенным и продолжающее его. Он умеет подобным, стертым от частого употребления сюжетам возвращать свежесть и образность. Его «Окно в сад» (1973) можно сравнить с проникновенным лирическим стихотворением. Вызывает удивление, как посредством одноцветного карандаша удается художнику сопоставить пионы и маленькие комнатные цветы на подоконнике с шумящей зеленью за растворенным окном. Но главное — это чистота взгляда на мир, которая сквозит в заботливом и любовном отображении мотива, в умении включить в поэтический образ лета самые заурядные вещи: косяк окна, занавеску на веревочке, чашку на столе. Подробности не заслоняют свободы и простоты рисунка, красоты его мелодии.

Мотив открытой двери, иногда с фигурой на пороге, так часто встречается в городских и сельских пейзажах Вакидина, в его интерьерах, так часто выступает самостоятельно в станковых рисунках и в его иллюстрациях, что воспринимаешь его как поэтический символ, естественный для художника с обостренным пространственным чутьем, символ связи человека, его дома с окружающим миром, с природой.

Интерес к интерьеру возникает у Вакидина очень рано, об этом говорят его рисунки обнаженной модели, исполненные в тридцатые годы. Уже в этих штудиях интерьер был равноправным участником наряду с моделью. Рисование обнаженной женской модели — это традиционная лаборатория почти каждого художника, в которой осваивается натура, вырабатывается чуткость руки и зоркость глаза в изучении самой сложной — живой — формы. Вакидин никогда не рисовал натурщицу саму по себе, как

это делают большинство художников, интерьер давал необходимый ему пространственный ориентир для фигуры. С другой стороны, такой подход влиял на задачу рисунка в целом. Постепенно вырабатывалась его оригинальная манера рисования обнаженной в интерьере. Это всегда одновременное, целостное рисование фигуры и ее окружения в том или ином охвате, ракурсе. Именно в сопоставлении с неподвижными вещами — стеной, кушеткой, сту-

38. Обнаженная с тенью. 1979



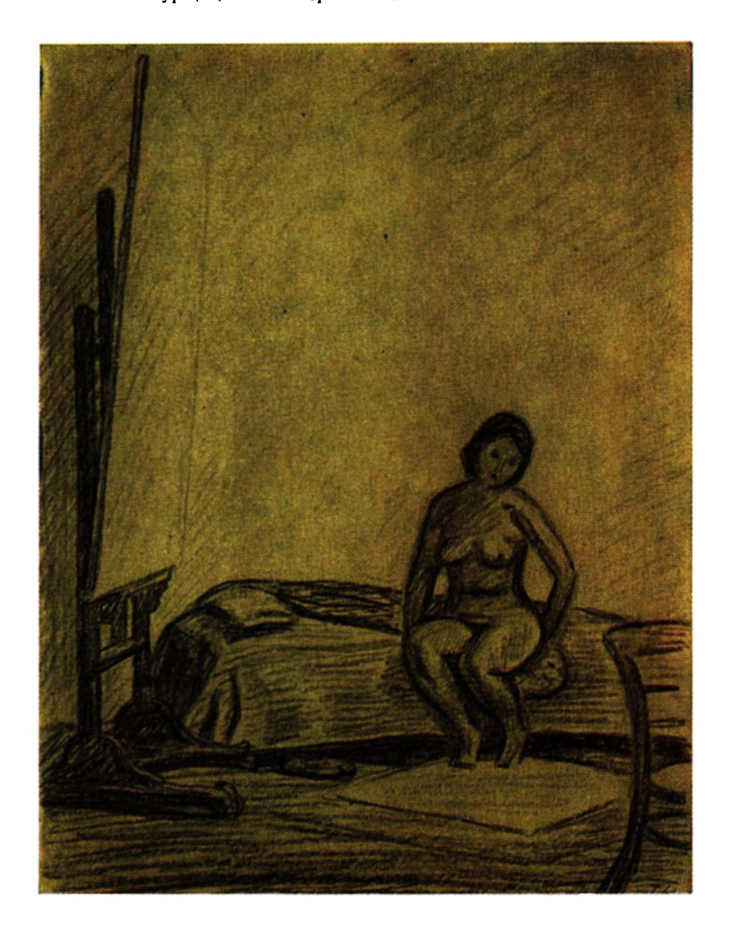
лом, грудами папок, рефлектором, обогревающим комнату, — выявляются силуэт и объем фигуры, цвет и теплота тела, напряженность позы модели при длительном позировании.

В таких рисунках, может быть, ярче, чем в других жанрах, выступает временной фактор. Рисунок бывает беглым, изначально рассчитанным на 15—20 минут позирования, а может длиться час, и тогда отношения фигуры и окружения проработаны более детально. Но в любом

случае эти отношения определенно выступают как композиционные.

Рисование модели, как его понимает Вакидин, это каждый раз и рисование студии, в которой оно происходит. Часто он включает в композицию и кого-либо из рисующих или группу художников, стараясь передать еще и атмосферу этих сеансов. Но и в том случае, когда изображена лишь натурщица в мастерской, всегда подчеркнут

39. Натурщица с мольбертом. 1961



момент позирования, подразумевающий присутствие рисующего, и вместе с тем выражается личное, авторское отношение к теме «художник и модель».

Закономерным продолжением этой темы у Вакидина можно считать и обширную серию портретов в интерьере (1960—1970-е годы). В ней сливаются воедино жанры портрета, интерьера и натюрморта. В сравнении с портретными рисунками сороковых годов, в которых присутствовал мотив интерьера (портреты матери и жены), в поздних портретах углубляется и высветляется прост-

ранство, появляется цветность, но вместе с тем и некоторая отстраненность по отношению к изображаемому. Кажется, что внимание автора одинаково уравнивается между человеком и средой. Ритмическая непрерывность, целостность пространства выдерживается в этих рисунках столь же последовательно, как и в пейзажах и натюрмортах Вакидина. Таким образом, фигура изображенного является частью непрерывной пространственной ткани ри-

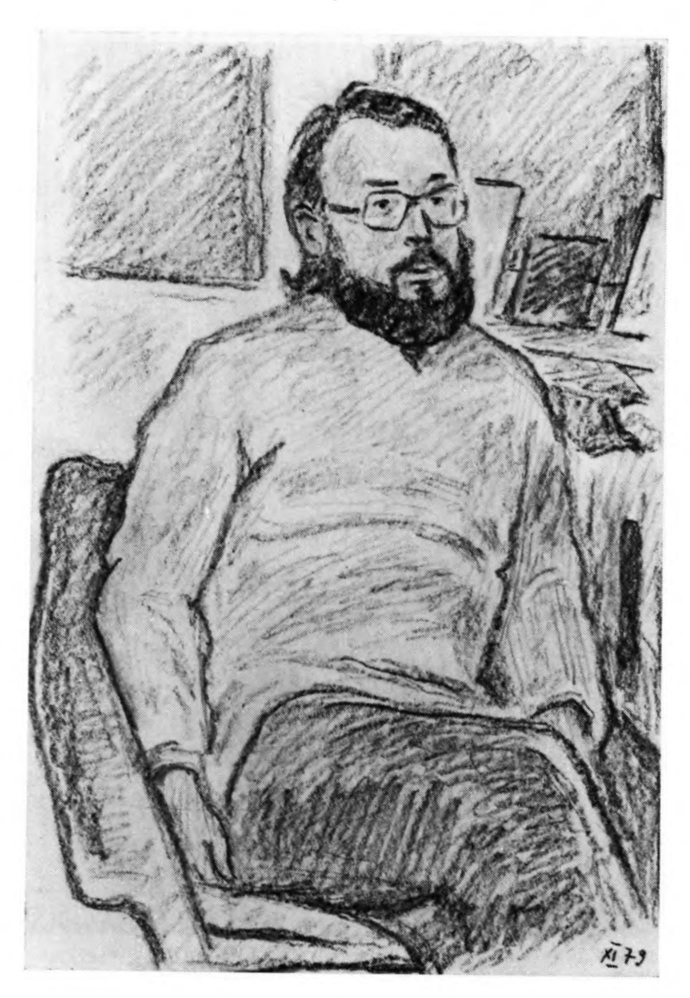
40. Женский портрет с яблоком. 1974



сунка. Здесь важен силуэт фигуры, ее взаимоотношение с окружением. Изображенный пребывает в состоянии длительного покоя, будто погружен в свои мысли или слушает музыку, что отражает действительную обстановку рисования этих портретов. Когда художник находит связь между этим состоянием модели и «настроением» вечернего, как правило, интерьера, его ждет удача. В таком случае очень выразительными оказываются, например, и темное окно комнаты, и яблоко на освещенном столе («Женский портрет с яблоком», 1974). Все в таком внеш-

не простом, но в действительности сложном рисунке создает атмосферу доверительного контакта модели с автором. Наибольшей удачей среди «портретов в интерьере» можно, пожалуй, считать рисунки, изображающие художников, например, портреты Л.А.Жолткевич, у которой часто собирались для совместного рисования ее товарищи в 1960—1970-е годы. В комнате Лидии Александровны с высоким зеркалом и книгами, с пианино, со статуэтками

41. Художник Вячеслав Прокофьев. 1979

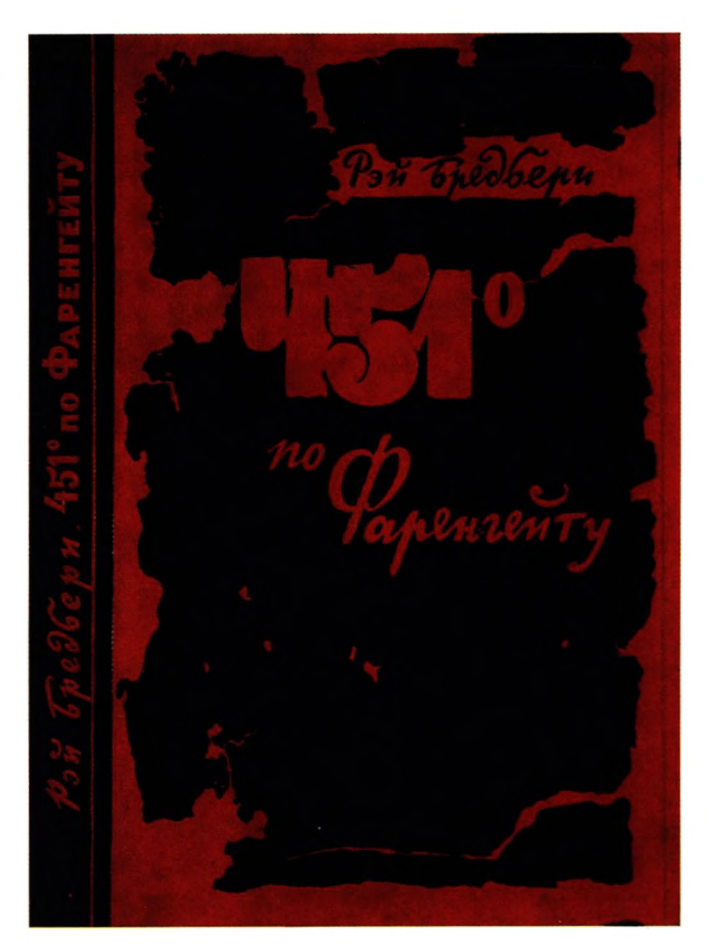


и масками на камине, в которой Вакидин много раз рисовал художницу, на всем лежит отпечаток ее личности и интересов.

Художнику интересно рисовать разных людей, его может привлекать и «отсутствие каких-либо сложностей в лице», как сказал он однажды после рисования портрета. Но что касается портретов товарищей по профессии, его,

естественно, волнуют встречи с людьми содержательной внутренней жизни. Именно такими предстают в портретах В.Горяев, В.Прокофьев, К.Мамонов, А.Комиссаров, Ю.Ризель и многие другие. Большинство портретов исполнены в Доме творчества художников в Челюскинской, где Вакидин часто встречается со старыми друзьями и находит новых среди художников, приезжающих работать из разных городов страны. Изображение интерьера в этих ри-

42. Обложка к повести Р.Брэдбери «451° по Фаренгейту». 1956



сунках, как правило, ограничивается лишь непосредственным окружением фигуры, но и этого достаточно, чтобы «среда» портретируемых была общей с автором,— так удивительно живо передается атмосфера, в которой рисовались портреты. Поэтому так живы позы и выражения лиц, так тонко схвачена индивидуальная способность каждого к открытому или, наоборот, сдержанному общению. Именно контакт человека с невидимым собеседником-художником отличает вакидинские портреты. И передается он бла-

годаря пространственной организации всех сложных ритмов рисунка, композиционному мышлению, которое Вакидин сознательно развивает и совершенствует.

Вакидина можно с полным основанием назвать тружеником книги: на протяжении сорока лет он занимался художественным оформлением книг и журналов. Начинал он эту работу в конце тридцатых и начале сороковых годов, подвизаясь в издательстве «Детгиз» и в журналах для детей и юношества «Дружные ребята», «Пионер», «Затейник». Переключившись вскоре на Издательство художественной литературы, он не отказывался ни от какой работы — перерисовок с фотографий, копий с рисунков, мелких шрифтовых заголовков. Вскоре он стал получать заказы на оформление книг как в этом издательстве, так и в Издательстве иностранной литературы. Чаще всего требовалось сделать переплет или обложку и титульный лист из чисто оформительских элементов (шрифт и орнамент), иногда добавлялись шрифтовые шмуцтитулы, буквицы.
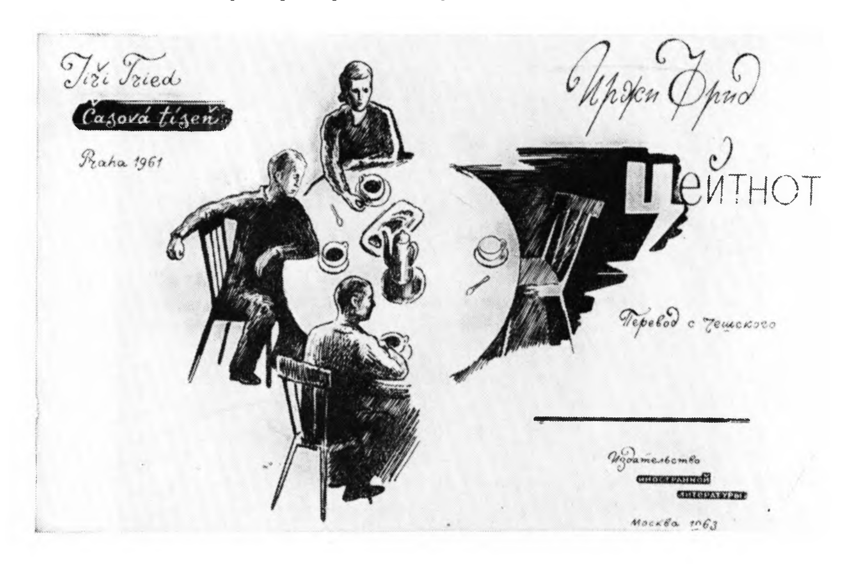
Не было случая, чтобы Вакидин за всю его долгую практику оформления не прочитывал книгу, не обдумывал ее содержание; ведь и внешний вид книги, ее «одежда» участвует в формировании конкретного образа книги, влияет на восприятие ее текста. Формат издания, фактура и цвет переплета, вид корешка, характер шрифта, размер заголовка — все это требует конструктивной и смысловой соотнесенности. К каждому изданию он делал множество эскизов оформления. Да и сами оригиналы часто выполнялись им в пяти, а то и в десяти вариантах, что говорит о его нелегких отношениях с художественными редакторами в сороковые и пятидесятые годы (порой разница между вариантами едва уловима).

Постепенно Вакидин завоевал авторитет опытного оформителя изданий художественных книг. Большую роль сыграло в этом то, что он овладел искусством сочинения и написания шрифтов. Когда художник открыл для себя, что шрифт можно не писать, а рисовать, то есть психологически подходить к нему как к рисунку, он обрел свой шрифтовой почерк. Вакидинские заголовки естественны и рукотворны, в них преобладают закругленные углы и криволинейные элементы. Свобода рисования шрифтовых заголовков позволяла художнику характером шрифта, его толщиной, размером, цветом, сообщать заголовку эмоциональную и смысловую окраску, связанную с характером книги.

Оформительскому стилю Вакидина свойственна цельность и ясность. Он чаще всего сочетает контрастные шрифты в написании фамилии автора и заглавия книги; заглавие часто помещает на полосе подложки, четко отделяя его от других элементов. Он сдержанно использует декоративные элементы (тиснение, цветные плашки, орнамент) на переплете и корешке, стараясь каждую книгу сделать запоминающейся. Корешки его переплетов изящны и разнообразны, они легко узнаются среди других книг на книжной полке.

Любовь к детали, отличающая вакидинские рисунки в целом, в оформлении книг выражается мастерским обыгрыванием национальных орнаментов. Это относится как к сборникам сказок (М.Р.Дайо «Индонезийские сказки и легенды»; «Глаза дракона. Легенды и сказки народов Китая»), так и к изданиям поэзии Габдуллы Тукая, Остапа Вишни, Давида Гурамишвили, Степана Олейника, Андрея Малышко, Хамиса Алимжана.

43. Титульный разворот к роману И.Фрида «Цейтнот». 1963



Вакидин оформил более 70 книг. Лишь немногие из них имеют рисунки на обложке, титульном листе или шмуцтитулах, но там, где они есть, они невелики по масштабу, четки по силуэту и органично сочетаются со шрифтовыми заголовками. К лучшим работам Вакидина относятся оформленные им издания переводной литературы XX века: А.Зегерс «Седьмой крест»; Жан-Ришар Блок «...и компания»; Д.Лемберт «Не время спать»; Г.Белль «Дом без хозяина»; Д.Жиллес «Купон 44»; Р.Брэдбери «451° по Фаренгейту»; Джон Чивер «Исполинское радио»; Иржи Фрид «Цейтнот» и другие.

Особенно нужно упомянуть о постоянном сотрудничестве Вакидина в журнале «Вокруг света» начиная с 1947 года. На протяжении многих лет он выполнял для него шрифтовые заголовки с орнаментом, заставки и концовки к статьям, реже иллюстрации. Очень часто он делал вторую страницу обложки — с картами и орнаментами. Эта скромная, внешне неэффектная, требующая много времени работа сыграла не последнюю роль в том, что журнал, прежде всего благодаря стараниям его художественного редактора В.Чернецова, всегда выгодно отличался единым стилем оформления, имел свое лицо. В шестидесятые — семидесятые годы Вакидин — частый иллюстратор

«Искателя», приложения к журналу «Вокруг света». С большой заинтересованностью он иллюстрировал рассказы и повести Р.Брэдбери, Ж.Сименона, А.Кристи, проявляя чуткость к авторскому стилю и умение фантазировать.

Но эта многолетняя работа художника книги, повидимому, не исчерпывала полностью желания Вакидина «изображать то, что непосредственным взглядом не увидишь, запросто не нарисуешь, а уже приходится пускать в ход воображение или фантазию»[25]. Рыцарь натуры, каким мы знаем Вакидина в станковом рисунке и в живописи, со временем почувствовал потребность «отвлечения от непосредственно увиденного», как он сам выражается, и это привело его к иным техникам и жанрам.

25 *Вакидин В.Н.* О себе как о художнике. Рукопись, с. 4.

Никогда не боясь выступить в роли ученика, в шестидесятые годы он осваивает гравюру на дереве и линолеуме. Необходимые для гравера усидчивость и сосредоточенность, которыми он не обладал в должной мере в молодости, развились у него со временем благодаря многолетнему рисованию шрифтов. Теперь он с удовольствием гравирует «для души» в промежутках между занятиями натурным рисунком и оформлением книг.

Предметная конкретность его гравюр, цельность предметно-пространственных связей ставят Вакидина в ряд ксилографов школы Фаворского. Но в то же время эти черты обретают в его гравюрах свою обособленную значимость как свойство его индивидуального образного стиля. Он в буквальном смысле слова имеет дело с предметами, вещами, как и в карандашных натюрмортах, но исходит при этом из специфики гравюры с ее условностью и выразительной контрастностью черного и белого. Он свободно работает четким черным силуэтом с использованием белого штриха и самое бумагу трактует как белое пространство, глубина которого задается объемностью или силуэтностью предметов.

Отойдя в гравюре от трехмерного пространства своих рисунков, уподобленного самой реальности, Вакидин в своих маленьких гравюрах на дереве рассматривает предметы изолированно, в их постоянных, не зависимых от конкретных ситуаций, качествах. Как всегда у него, они просты и повседневны, но в глазах художника они совершенны, так как их форма выработана природой или многовековым опытом людей. Очень красивы и изящны по ритмическому строю миниатюры «Гребенки» (1974), «Перья» (1976), «Ракушки» (1977), «Круг с птицами» (1976). Часто изображается и сам предмет, и его функция: ножницы вырезают из бумаги человечков, карандаш рисует, штихель гравирует. С мудрой усмешкой умеет художник в простой и короткой гравюрной фразе передать круговорот человеческой деятельности: молоток забивает гвозди, а клещи их выдергивают («Молоток и клещи», 1972).

В гравюрных миниатюрах фантазия Вакидина вырывается на свободу. Он выдумывает несуществующие предметы, облекая их в конкретную графическую форму, почти что в формулу: то это легкие, вырезанные из бумаги фантастические звери («Из бумаги», 1980), то выпиленные из доски странные плоские рыбы («Из дерева», 1980), то деревянные, сложной конфигурации, объемные конст-

рукции. Абстрактные гравюрные мотивы будто бы концентрируют в себе пластические свойства самого дерева как материала гравюры, они имеют объем, вес, ритм, их можно назвать гравюрными упражнениями. Эмоционально они очень выразительны, художник вкладывает в них человеческое содержание, не без юмора привязывая к ним понятийные названия — «Взаимосвязь» (1976), «Сопричастность» (1981), «Взаимная ненависть» (1977),— и часто включает само название в композицию гравюры, подобно

44. Гребенки. 1974



тому как он соединяет на листе журнальную иллюстрацию со шрифтовым заголовком.

Символическая выразительность предмета у Вакидина делает его талантливым мастером книжного знака. Чаще всего он исполняет экслибрисы для подарков друзьям. Поэтому юмор и дружеская шутка очень часто присутствуют в этих маленьких лирических миниатюрах. Лаконизм, простота, отчетливость изображения, рукотворность надписей, входящих в композицию гравюр, отличают стиль книжных знаков Вакидина. Когда ему не хватает предметов для выражения понятий, он фантазирует. К примеру, он сочиняет экслибрис Д.Д.Шостаковича в виде абстрактного графического мотива с повтором пружинистых линий и ритмических полупрозрачных штриховок, претворяя в этом энергичном и изящном узоре музыкальные впечатления (1972). Гравирование для него — открытие нового как в технике, так и в самом себе. Он признается в том, что «сам процесс гравирования замечателен» [26]. Но в то же время: «Гравирование — это работа. Рука, пальцы проходят многие стадии, необходимые и живописцу, и рисовальщику. А при гравировке этот процесс закрепляется упражнениями, контролируемыми глазом с математической точностью. Рисование, живопись допускают приблизительность, гравирование — никогда. Гравируя, доводишь свою работу до такого состояния, когда чувствуешь: дальше делать нечего, полное завершение» [27].

26 *Вакидин В.Н.* Счастье гравировать. Заметки художника. — Альманах библиофила. Вып. 18. М., 1985, с. 247.

27 Там же.

Поэтому Вакидину нескучно переводить в гравюру свои рисуночные натюрморты и небольшие пейзажи. Постепенно выявляя в процессе гравирования уже ранее найденную форму, доводя ее до филигранной отточенности, он наблюдает, как заостряются ее фактурные качества, как все пространственные планы приобретают определенность, заданную жестким материалом, и как меняется в конечном счете сам образ («Инструменты в сарае», 1972; «На рабочем столе», 1975; «Осень на Селезневке», 1982, и др.).

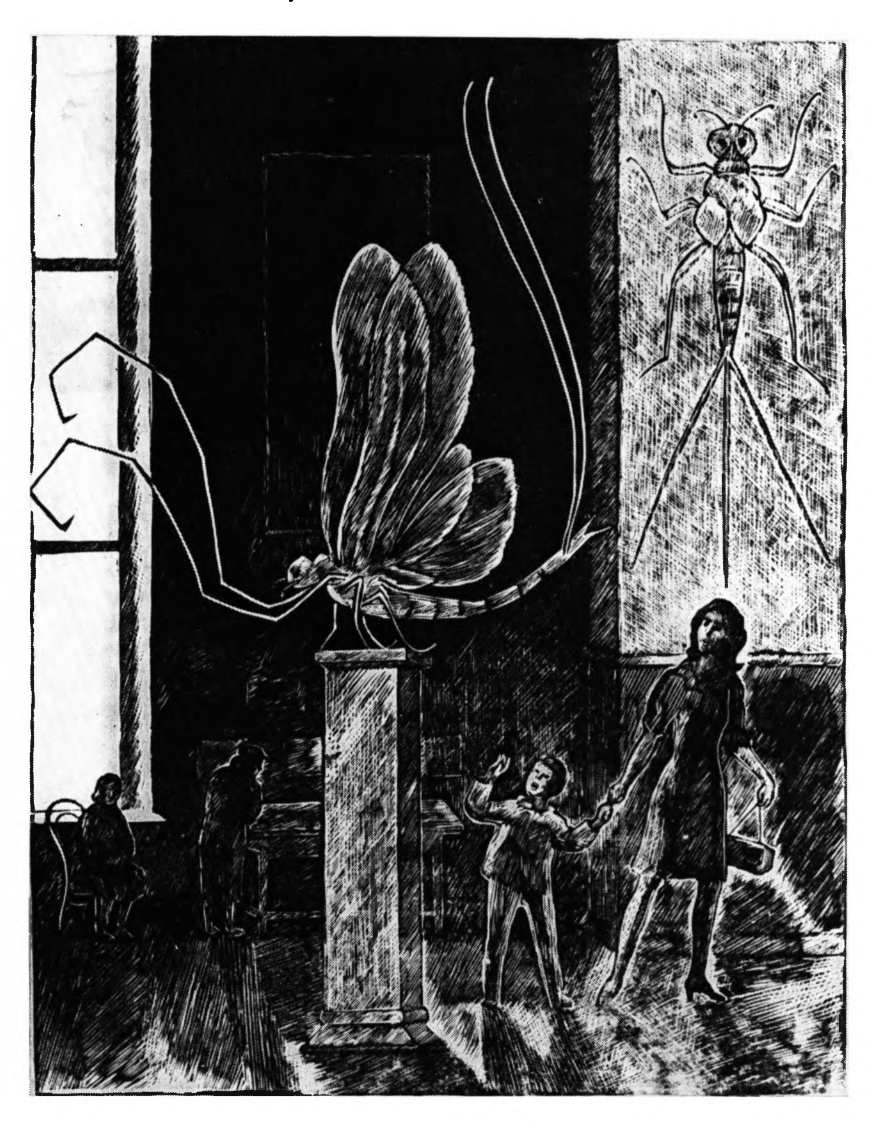
45. Гравюра для поздравления Д.И.Митрохина. 1973



Но чаще в поисках темы для гравюры он раскрывает свою тетрадь с «фантазиями», рисунками, исполненными в 1965 году в больнице, когда он помимо натюрмортов нарисовал множество вымышленных сюжетов. Это карандашные рисунки жанрового содержания, каждый из которых — маленькая новелла о радостях и горестях жизни. Композиции «В мастерской скульптора», «В зоологическом музее», «Подготовка к празднику» (1974) Вакидин реализовал в линогравюре, считая ее техникой, подходящей к условности сюжетов. Представленные в них удивительно жизненные персонажи — старики, женщины и дети — бродят в каких-то несуществующих музеях с фантастическими экспонатами, художники рисуют странные узоры и высекают абстрактные скульптуры. Темы «искусство и зритель», «художник и его творчество» приобретают то загадочное, то шутливое, даже ироничное выражение благодаря соединению реального и фантастического. Печаль, смягченная усмешкой, отличает настроение гравюры «Неотложка» (1974). Подобных сюжетов, соединяющих жанровое повествование с символикой, много в «фантастических» тетрадях Вакидина.

Присущее художнику от природы чувство юмора, даже, пожалуй, фантазерство, проявлялось у него еще в отрочестве в шуточных рисунках. Это его свойство в годы учебы было подмечено Л.Г.Бродаты, который считал, что из Вакидина мог бы выйти художник юмористического

46. В зоологическом музее. 1974



47. Неотложка. 1974



или сатирического направления. Стремление к выдумке, изобретательность и фантазия подспудно чувствуются во всем его творчестве — в умении оживить вещи натюрморта, увидеть забавные детали в пейзаже, дать острые, иногда сатирические характеристики в многочисленных портретных набросках, они проявляются и в его иллюстрациях.

Думается, что тяга Вакидина к конструированию вымышленного мира в некоторых гравюрах семидесятых

48. Воспоминание о будущем. 1974



годов — обратная сторона его жесткого самоограничения жанром натурного рисунка в течение многих лет. Этот жанр, возникший у него из штудии, из постоянного стремления к профессиональному совершенствованию, закрепился в сороковые и пятидесятые годы как сознательная, правдивая позиция творчества. Именно эта мировоззренческая позиция — обязательной честности по отношению к натуре, к заключенной в ней жизненной правде — делает столь выразительными его аскетические рисунки того времени, в мастерстве уступающие его более позднему сложному и разнообразному рисованию.

Гравюра не вытесняет натурный рисунок, так как последние два десятилетия художник особенно свободно и мастерски разрабатывает в нем тему пейзажа, много работает в жанрах натюрморта и портрета. Но гравюра, выражающая в лаконичной форме его индивидуальный стиль,

своим образным содержанием оказывается порой более современной, более чуткой к проблемам искусства наших дней, и она у Вакидина не менее лирична, чем его рисунки.

Пожалуй, больше всего Виктор Николаевич любит в последние годы гравировать изображения детей, птиц, собак, кошек, цветов. Многочисленные варианты композиции «Прогулка с собакой», в которых показаны взаимоотношения хозяина и добродушного пса, приоткрывают не защищенный иронией мир души художника, определившееся с годами мудрое и доброе приятие жизни. Часто это очень простые, силуэтные гравюры на дереве или линолеуме. Но порой персонажи прогулок оказываются в пейзаже, рядом с огромными каменными или бетонными глыбами, возвышающимися наподобие монументов. Фигурки людей обходят эти странные сооружения, собачки обнюхивают их. Скупо переданный в гравюрах пустынный пейзаж, будто перекочевавший из рисунков, изображающих пригород, делает эти изваяния убедительно предметными и объемными. «Предмет» Вакидина превращается в странный абстрагированный образ, неуютный, беспокоящий, требующий разгадки.

Присутствие в пейзаже привычных дощатых заборов, добродушных собак на поводке и зевак-прохожих, обходящих странные «монументы», подчеркивает несуразность дисгармонических сооружений (линогравюры «Воспоминание о будущем», 1974; «Памятник у дороги», 1976; «Монтаж памятника», 1977; «Монумент», 1978; «Огороженное», 1982). Вакидин никак не пытается объяснить появление подобных сюжетов. По всему видно, что они настойчиво вторгаются между исполнением натурных рисунков. Они свидетельствуют о том, что художник чутко осознает хрупкость гармонии в сегодняшнем мире.

Однако Виктор Николаевич любит, чтобы загадочные истории имели разгадки. Переселившись в 1982 году из центра Москвы в ее окраинный район Строгино, он с удивлением обнаружил внутри и вокруг высотной новостройки, выросшей на месте деревни, множество «сюжетов», похожих на его фантастические гравюрные пейзажи: пространство мертвых пустырей, оставленных строителями, раны земляных карьеров, брошенные железобетонные «останки» контрастировали с загородными далями и излучиной Москвы-реки. Как похожи оказались эти «памятники» бесхозяйственности и бездушного отношения к природе на жутковатые, сюрреалистические образы «монументов», награвированных Вакидиным! «Я не знал, что все это существует на самом деле»,— признался не обрадованный своим открытием художник. Таким образом, и его фантазии оказались реальными.

Даты жизни и творчества В.Н.Вакидина

1911	родился 28 августа (н. с.) в Воронеже. Отец — рабочий, мать — домохозяйка
1911—1929	живет в Воронеже
1929	поступает в Высший художественно-технический институт (Вхутеин) в Ленинграде
1930	переведен в Москву, в Полиграфический институт. Живет в общежитии
1935	оканчивает Московский институт изобразительных искусств. Принимает участие в исполнении декораций по эскизам В.А.Фаворского к спектаклю Ж.Деваля «Мольба о жизни» во МХАТ-2 вместе с Ю.Павильоновым и Г.Кравцовым
1936	участвует в бригаде В.А.Фаворского по росписи плафона в Московском Доме пионеров и октябрят. Рисует вместе с И.Поляковым по эскизам А.Д.Гончарова картоны для росписи Вахтанговского театра (не осуществлена). Художественный редактор журнала «Колхозные ребята». Женится на А.В.Лобасовой (инженер-полиграфист)
1937	поселяется вместе с женой у матери, переехавшей в Москву после смерти отца. Участвует вместе с И.Поляковым в оформлении по эскизам В.А.Фаворского «Пушкинского спектакля» в Театре им. МОСПС и в оформлении по эскизам А.Д.Гончарова спектакля «Без вины виноватые» (по пьесе А.Островского) в Театре им. Евг.Вахтангова
1937 — начало 1940-х	оформляет три маленькие книги в Детгизе, исполняет отдельные иллюстрации для журналов «Дружные ребята», «Затейник», «Пионер»
1938—1940	участвует в художественном оформлении павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выстазки
1939	принимает участие в написании декораций по эскизам В.А.Фаворского к концертному исполнению оперы С.И.Танеева «Орестея» в Московской гос. консерватории. Принят в члены МОССХ
1940	восстанавливает вместе с Н.Дюкаловой и О.Розенблатт декорации В.А.Фаворского к спектаклю по пьесе Лопе де Вега «Собака на сене» в Московском театре Революции. Участвует в написании декораций по эскизам А.Гончарова и И.Полякова к спектаклю «Дворянское гнездо» (по роману И.С.Тургенева) для Театра им. Ленсовета вместе с В.Чернецовым, А.Коджаком и И.Поляковым
1941	оформляет книги в издательстве «Советский писатель». Работает в архитектурном институте по маскировке зданий

1942	исполняет шрифтовые работы для Гослитиздата. Пребывание в инфекционной больнице
1942—1943	рисует с натуры в Литографской мастерской МОССХа, начинает заниматься автолитографией
1943	призван в армию, находится на нестроевой службе вблизи Москвы
1943—1944	около года лечится в госпиталях в Москве, исполняет серию портретных рисунков с раненых и больных
1944—1945	работает в Мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР, участвует в орнаментальной росписи плафонов жилого дома Министерства обороны на Пионерских прудах
1945	начинает регулярно рисовать с натуры московские пейзажи. Исполняет около пятидесяти эскизов костюмов к спектаклю «Великий государь» (по пьесе В.А.Соловьева) в Театре им. Евг.Вахтангова (художник спектакля В.А.Фаворский)
1946	рисует портреты рабочих на заводах и в общежитии рабочей молодежи
1947	начало оформительской работы в журнале «Вокруг света». Творческая командировка в Гурзуф; исполняет этюды маслом. Творческий вечер (6 декабря) в Литографской мастерской МОССХа с показом рисунков и автолитографий
1947—1962	оформляет книги в Гослитиздате
1949—1963	оформляет книги в Издательстве иностранной литературы
1951 и 1954	творческие поездки в Ленинград. Исполняет серию рисунков для автолитографий «Ленинград»
1952	летняя поездка в Бердянск. Исполняет серию пейзажных этюдов маслом. Начинает изучать гравирование по дереву
1953	летняя поездка в Батурин вместе с А.Коджаком. Исполняет серию пейзажных этюдов и натюрмортов. Читает курс лекций и ведет практические занятия по оформлению книги и по рисунку в Институте картографии в Москве
1955	летняя поездка в Хосту. Исполняет серию рисунков для автолитографий «Хоста» и этюды маслом
1955—1983	продолжает рисовать с натуры пейзажи Москвы и делать автолитографии
1957	туристическая поездка по городам ГДР, исполняет серию пейзажных рисунков с натуры. Приобретение 11 эстампов из серии «Московские пейзажи» Музеем истории и реконструкции Москвы

1958	участие в групповой выставке, Москва. Начало регулярного ежегодного рисования с натуры в Подмосковье
1958—1961	активно занимается живописью летом и осенью в подмосковной Истре
1961	получает мастерскую для работы. Начало гравирования по линолеуму
1961—1976	иллюстрирует рассказы и повести в журнале «Искатель»
1963	смерть матери. Начало регулярного рисования натюрмортов
1964	поездка в Дом творчества художников в Дзинтари. Исполняет серии пейзажных рисунков и этюды маслом. Смерть жены
1965—1966	в течение года лечится в больнице, исполняет серию рисунков «Больничные натюрморты»
1973	поездка в Воронеж. Исполняет серию рисунков «Весна в Воронеже»
1970—1980-е	работает в жанре станкового рисунка с натуры: пейзажи Москвы и Подмосковья, натюрморты, портреты. Занимается станковой автолитографией, ксилографией и гравюрой на линолеуме, экслибрисом
1978	персональная выставка, Москва. Часть рисунков, литографий и гравюр приобретают Союз художников СССР, Гос. Третьяковская галерея и Музей истории и реконструкции Москвы
1978, декабрь	туристическая поездка в Италию

В.Н.Вакидин

Страницы из дневника
1937—1964

Дневниковые записи В.Н.Вакидин начал вести в 1937 году, как он сам подытожил через пять лет, — из внутреннего чувства необходимости: чтобы организовать свое время, осознать, контролировать себя. Хотелось, «чтобы настоящее оставляло след». Дневник помогал ему по вечерам в тесной комнатке, где он жил с женой и матерью, оставаться на какое-то время наедине со своими мыслями, определять главное в прожитом дне.

Более четверти века вел Виктор Николаевич записи о том, что составляло его жизнь: ежедневная работа, общение с товарищами, посещение выставок, хождение по издательствам в поисках работы, общение с редакторами, впечатления о прочитанных книгах, творческих поездках, посещениях мастерских, а вернее сказать, по отношению к этим годам — жилищ художников, где создавались и скапливались интересные произведения, часто не находившие дороги к зрителю. Весь этот обширный литературный материал составляет своеобразную «летопись» или, вернее, «исторический срез» жизни одного художника, сквозь который проступает общая картина времени.

При подготовке дневника к публикации задачей составителя было по возможности сохранить кроме биографических вех основные факты художественной жизни Москвы и, опуская обширный бытовой слой дневника, выбрать многие свидетельства, относящиеся к художественной повседневности, которые, как правило, бесследно исчезают в истории, но которые в своей совокупности как ничто другое вливают живое содержание в картину времени, творчества, поисков. Тем более, что искусство периода, отраженного в публикуемом дневнике, еще ждет своих исследователей и объективных оценок.

Документальное значение подобного материала заключается не только в фактах, зафиксированных по свежей памяти, не подвергнутых еще анализирующему взгляду, — не менее важна достоверная передача «тогдашнего» восприятия художественных событий самими их участниками и современниками. И как в любой хорошей документальной прозе, здесь присутствует позиция автора. Читая, осознаешь, как и из чего она складывается.

Начинался дневник совсем молодым художником в пору укоренения административных методов «руководства» искусством, которые породили много антихудожественных явлений. Еще не совсем уверенный в собственных силах, Вакидин уже сознательно стремился, на основе пройденной школы, к реалистическому освоению натуры. За перечислением каждодневных занятий, делавшимся просто и бесхитростно, для себя, в дневнике проходит постижение художником природы искусства через собственный опыт и осмысление творчества любимых авторов прошлого и настоящего.

Этим определяется круг современников, привлекавших особое внимание Вакидина. Даже краткие записи о К.Н.Истомине, Л.А.Бруни, Н.А.Удальцовой, П.В.Митуриче, Н.М.Чернышове, Д.И.Митрохине, П.В.Кузнецове, А.В.Куприне, показанных в обстоятельствах повседневной жизни, добавляют ценные подробности если не к биографиям, то к представлению о личности и творческой позиции каждого из них. Они в полной мере несут в себе обаяние живого факта, запечатленного ищущим, вдумчивым художником.

Публикуемые выдержки изобилуют именами московских художников — сверстников Вакидина. Преимущественно это круг творчески близких ему товарищей по институту, по Мастерской монументальной живописи в тридцатые—сороковые годы, разнообразно проявивших себя в последующее время в графике, живописи, скульптуре. Имена многих из них сейчас хорошо известны. Записи об их первых самостоятельных работах, выставках, о творческих спорах рисуют картину «художественного процесса», в котором мужало это поколение. Особенно содержательны и исполнены личного отношения страницы, посвященные погибшим во время войны Н.Фаворскому, И.Полякову, И.Безину, незаслуженно забытому старшему товарищу А.М.Гусятинскому. Приобретенные с годами опыт и умение самостоятельно ориентироваться, по достоинству оценивать новые явления в искусстве проявляются в записях, посвященных книжной графике конца пятидесятых — начала шестидесятых годов, ранним графическим произведениям И.Голицына и Г.Захарова, выставкам живописцев и скульпторов следующего за Вакидиным поколения.

Но главное и с годами все более значительное место в дневнике отводится В.А.Фаворскому. Краткие упоминания о встречах с ним постепенно становятся все более обстоятельными. А каждое посещение Вакидиным больного уже учителя в последние годы его жизни записано им с максимальной подробностью, с желанием не упустить ни одного суждения, совета, высказывания. Благодаря этим записям творчество Фаворского начиная с конца тридцатых годов предстает как бы «изнутри», многие его работы показаны в процессе их возникновения, от замысла к воплощению. Это позволяет увидеть предпосылки их создания, проникнуть в ход мысли Фаворского, а иногда внести уточнения и поправки в принятую датировку некоторых его произведений.

В Фаворском Вакидина интересовало все. Он постоянно «открывал» его для себя как большого художника и человека, его образ как бы постепенно раскрывается в своей значительности на фоне определенного исторического времени и в соотношении с ним. Мы видим его в общении с современниками и учениками, видим, как воспринимались его произведения в пору их создания, как в реальности влиял Фаворский на художественный процесс, что представлял из себя «круг Фаворского» в тридцатые—шестидесятые годы и как принадлежность к этому «кругу» Вакидина и многих других учеников Владимира Андреевича помогла им в очень сложное время морально выстоять и найти основу для формирования собственного творческого выражения.

Большинство теоретических суждений Фаворского



49. Вакидин возле своего дома на улице Медведева (б. Старопименовский переулок). 1960-е гг.

отражено в его учебных программах, статьях, которые уже опубликованы или будут опубликованы со временем. Записи же Вакидина наполняют жизненной конкретностью многие теоретические посылки Фаворского, так как они предстают в дневнике при разборе Фаворским своих и чужих произведений, при обсуждении определенных ситуаций. Записи показывают недогматическое отношение самого Фаворского к своей теории и в то же время его принципиальную последовательность в отстаивании основополагающих взглядов на содержание и задачи художественного творчества.

Образ Фаворского предстает на страницах дневника по-настоящему многогранным, убедительным, как бы «списанным с натуры». Он показан в пору тяжелейших утрат, посланных войной, и в период непризнания, и в момент творческой «реабилитации», уже тяжело больным. Вакидин изображает его среди художников разных поколений и в кругу семьи, за работой, на собраниях, в дружеских беседах, он записывает его мысли о книгах, музыке, событиях

современности, о прошлом. Замечательно переданы Вакидиным живая речь Владимира Андреевича, его доброжелательность, обаяние его беседы.

Думается, что благодаря разносторонним прижизненным свидетельствам о Фаворском дневник Вакидина займет особое место в литературе о нем.

Другая обширная тема дневника — образ Москвы, увиденной глазами художника. В записях военной поры, посвященных московскому пейзажу, остро выступает аспект времени, гражданское чувство. В них, может быть, впервые по-настоящему осознана Вакидиным своя тема.

Для публикации отобраны выдержки, касающиеся самых активных периодов рисования московского пейзажа в сороковые, пятидесятые и шестидесятые годы. Эти страницы дневниковых тетрадей и сопровождающие их рисунки возвращают нас к облику Москвы тех лет. Вместе с Вакидиным проходим мы по ныне неузнаваемым улицам и несуществующим переулкам, мимо домов, знавших несколько поколений москвичей, домов, о которых говорится, как о близких людях. Эти записи позволяют заглянуть в недалекое, но уже невозвратное прошлое и восстанавливают связь с еще более отдаленным временем, голос которого волновал и вдохновлял художника. Читая о том, как работал Вакидин и как он воспринимал пейзаж, понимаешь, насколько неумозрительна, ненадуманна его приверженность к реалистическому натурному рисунку. Она питается живым чувством и опирается на уверенность в объективной основе творчества. Поэтому для Вакидина естественно отражающееся в его дневнике недоверие к экспрессивному «самовыражению» и особенно — неприятие в художнике фальши и всякого рода приспособленчества.

Во множестве приведенных диалогов, бесед, выступлений собственный голос Виктора Николаевича звучит очень редко, хотя его позиция всегда ясна в тех ситуациях, которые того требуют. Автор дневника сдержан в публичном выражении своих мыслей, скромен, не всегда находчив в беседе. Но он впечатлителен, вдумчив, когда нужно, принципиален. Этим чертам характера, возможно, и обязан своим существованием столь уникальный дневник: обширный по охвату времени и подробный в деталях.

Литературный стиль Вакидина близок стилю его рисунков, он прост, подкупает ясностью, достоверностью. Многолетняя привычка постоянно вести записи выработала со временем у Вакидина замечательную способность запоминать и воспроизводить не только содержание, но, кажется, даже стиль и интонации, когда он излагает речь В.А.Фаворского, П.В.Митурича, П.В.Кузнецова, М.В.Юдиной и других. Эти живые беседы современников, переданные без всякой утрировки, составляют яркую особенность и достоинство дневника.

Страницы из дневника
1937—1964

1937 [1]

27 мая. Москва.

Рисунок в Мастерской [2], новая модель.

На Кузнецком в витрине [3] после картины Древина выставлена картина Удальцовой — натюрморт. По-моему, крепче Древина. Во всяком случае есть конкретное пространство, чего раньше ни у Древина, ни у Удальцовой не было.

Выставка скульптуры [4]. Смотрел мельком, более внимательно (из-за личного знакомства?) смотрелись работы Слонима и Зеленского. Слоним по-прежнему интимен и довольно тонок (портреты). С.Лебедева нового впечатления не добавила. Ее «Девочка с бабочкой» [5] чересчур велика или неудачно экспонирована. Необычен и своеобразен Фрих-Хар. Рисунки скульпторов неважные, невольно вспоминаешь рисунки Фаворского, экспонированные на прошлой выставке [6]. Есть еще много интересного, но и много ложного, то есть без пластического начала. Встреча с Гордоном. Несмотря на то что ему нравились преимущественно натуралисты, мы с ним сходились на том, что нужны «лепка» и сходство, и обоим не нравились трюкачества.

29 мая

Вчера с утра рисунок в Мастерской, во второй час загнал и перестал видеть. Подошел Бруни, сел, смотрел и ничего не сказал. Подходил к другим, говорил. Спросил его после:

— Как, очень плохо?

Оказалось, плохо. Рисую не человека, а футляр; и стал говорить о том, как надо рисовать. Как раз то, что мне самому хочется.

16 августа. Судак

Бруни лишь недавно приехал, еще очень белый. Спросил, работаю ли. Когда сказал, что очень устал в Москве, а потому не работаю, нашел это странным и сказал, что на отдых достаточно двух дней, писать же и рисовать — не работа. Приглашал к себе, на «академическую дачу».

20 августа

Море третий или четвертый день очень бурное. Третьего дня ходили с Игорем (Поляковым) на Алчак, смотрели, как там волны у скал заваривали кашу. Встреча с Митуричем, Тося пригласила его в гости, но Митурич отказался, так как нечего посмотреть. Славлюсь в Судаке как художник, который ничего не делает.

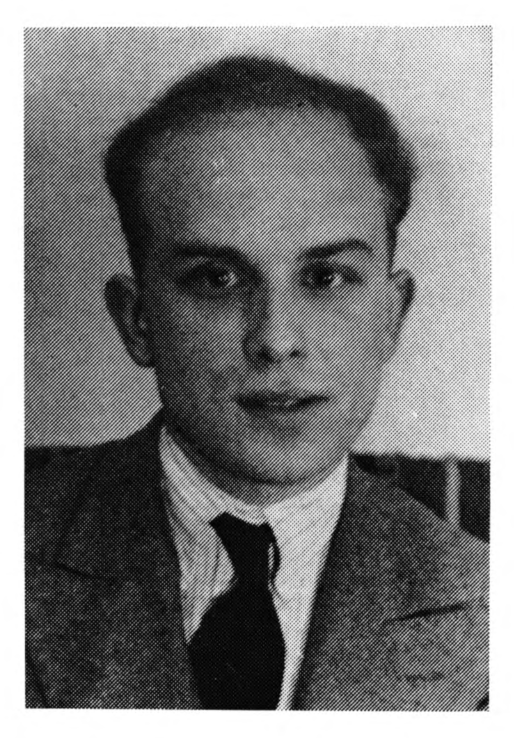
Художников здесь уйма [7], и всегда, куда бы ни пошел, обязательно встретишь работающего на пленэре.

1
Выдержки из дневника публикуются без обозначения сокращений. Дневник представляет собой 32 общие тетради, заполненные записями от руки. Часть тетрадей переписана в 1970-е годы: обновлены записи из ветхих тетрадей и записных книжек; тогда же в новые тетради перерисованы с оригиналов тушью пером рисунки и этюды, о которых идет речь в дневнике.

2
Здесь и далее имеется в виду Мастерская монументальной живописи, возглавляемая Л.А.Бруни и В.А.Фаворским. Была основана в 1935 году при Архитектурном институте в Москве и первоначально располагалась в здании этого института по ул. Рождественке. Мастерская занималась разработкой технологии монументальной живописи, проблемами синтеза архитектуры с изобразительным искусством, выполняла работы по монументально-декоративному оформлению общественных и жилых зданий. Мастерская была хозрасчетной организацией и не имела постоянного штата сотрудников, но в ней более-менее постоянно или с перерывами работало большое число художников, как молодых, так и старшего поколения — Л.А.Бруни, В.А.Фаворский, Н.М.Чернышев, М.С.Родионов. Мастерская уделяла большое внимание профессиональному совершенствованию художников. В ее помещении регулярно ставились постановки для живописи и рисования. Здесь устраивались выставки и просмотры монументальных эскизов и станковых работ, их обсуждения. Среди художников Мастерская также носила название «мастерской Бруни».

3
В выставочном зале Всероссийского кооперативного товарищества «Художник» (Всекохудожник).

4
Выставка московских скульпторов. Открыта 26 мая 1937 года в ГМИИ имени А.С.Пушкина. Участвовало 95 скульпторов. Здесь и далее сведения об общих выставках приводятся в основном по справочнику: Выс-



50. Вакидин. 1937

тавки советского изобразительного искусства. Т. I—V. М., 1965—1981. В комментариях справочник называется «Выставки».

5
С.Д.Лебедева. «Девочка с бабочкой». 1936. Гипс. Гипсовый отлив 1936 года не сохранился (кованая медь. 1956 — ГРМ; бронза. 1968 — ГТГ).

6
Имеется в виду Выставка работ бригады скульпторов. Открыта в 1935 г. в ГМИИ им. А.С.Пушкина. Участвовало 8 художников, в том числе В.А.Фаворский — картонами фресок для Дома моделей в Москве.

7
В дневнике Вакидина с 21 июля по 24 октября 1937 года упоминаются художники, проводившие лето в Крыму. В Судаке — Л.А.Бруни, П.В.Митурич, В.В.Хлебникова, П.Г.Захаров, И.С.Ефимов, И.А.Поляков, В.Н.Горяев, А.Н.Варновицкая, К.К.Купецио, С.И.Соколов, В.К.Федяевская, И.К.Безин, Г.М.Комаров; в Алупке — А.Д.Гончаров, Л.А.Жолткевич, Г.А.Ечеистов.

Более всего их роится вокруг крепости. Если начну работать, то начну, наверное, тоже с нее: самое здесь интересное. Быть может, не хуже — долина вместе с Ай-Георгием. Море не в счет.

Одно из сильнейших переживаний в Судаке — чтение газет. Перелет Леваневского. В 28 году, когда проживал летом в Анапе, тоже полярная трагедия, с Нобиле. Гибель Амундсена. Как кончится здесь?

10 ноября. Москва

В «Пионере» Аскинази быстро и равнодушно перелистал (не задержав внимания ни на одном) рисунки и спросил, что бы хотел делать. Ответил, что не прочь что-либо веселое и смешное. Так ответил вот почему: когда был последний раз в Мастерской, ко мне, Безину и Полякову подошел Владимир Андреевич — дескать, о чем у вас речь? Безин сказал, что совещаемся о том, куда мне лучше пойти за работой. Подошел и Бруни, и общий разговор о том, что сейчас почему-то несколько трудно с работой вообще. Между прочим, Владимир Андреевич сказал, что Ивантер, редактор «Пионера», все ищет юмористического художника, и спрашивал его, нет ли кого на примете.

...Так вот, я ответил Аскинази, что не прочь иллюстрировать что-либо веселое и смешное.

— Ну, что же!

И обещал подобрать подходящее и позвонить.

— А пока вот Вам такая тема. Подумайте: мальчик, слушая радио, делает гимнастику, и у него получаются нелепые фигуры. Оказывается, он спутал, по радио передавали... ну, что?.. ну, хотя бы... как завязывать салфетки.

Обещал подумать, но за результат не поручился.

Ваня Кузнецов показал только что вышедший альманах «Стихи и рассказы детям»[8] с рисунками молодых художников. Есть и мои, делал их весной этого года. Получилось нечто вроде выставки. В альманахе есть очень хорошие рисунки Ю.Павильонова.

8 «Детям сказки, стихи и рассказы». М., Детгиз, 1937.

21 декабря

Позавчера вечером был в мастерской Бруни на докладе Фаворского на тему: «Композиция в монументальной живописи»[9]. Пытался одновременно делать наброски и конспектировать. Схематично в докладе так: сходство и различие между монументальным и станковым изображением. Не просто задумал, а после механически выполняешь, а материал подсказывает форму, материал подсказывает иное выражение идеи — более сильное, чем задумал, и, следовательно, весь метод, весь процесс работы — цельный, и ты постепенно выражаешь, что хочешь. Пример с Микеланджело. Ванна, в которую он положил восковой эскиз и постепенно понижал уровень воды. Краски или другие материалы не только техническая основа, но и метафора (увидеть в куске мрамора или вообще в материале форму). Различные изобразительные поверхности делают различным метод их построения. Материальность поверхности и ее отвлеченность. Пример: стена — очень определенная поверхность (наличники, организованная встреча с полом), а рядом холст в раме — поверхность, отвлеченная от массы. Изображение, естественно, будет строиться по-разному: в холсте отвлечемся от поверхности, в стене нет. Но и это еще не разница между станковой и монументальной живописью, ибо станковая живопись тоже бывает разная. У Моне этой отвлеченности больше, например, чем у Сезанна, у которого тоже пространство, но поверхность все-таки осязательна. Когда мы смотрим на картину в раме, мы претворяемся в человека, могущего жить в этом пространстве, но рама делает картину мебелью (рама и в книге, и в скульптуре). Произведения зрительного характера делают человека зрительным существом, он забывает о себе и о своем пространстве. Это, может быть, в какой-то мере Рембрандт, а Сезанн, например, подтверждает физическое существование, его картина утверждает наше пространство. Монументальное изображение наиболее утверждает и определяет человека, смотрящего живопись, его пространство, но и наиболее правильное углубление пространства возможно лишь средствами монументальной живописи. Например, «Тайная вечеря» Леонардо, в которой он пытался изобразить положение комнаты, в которой находится роспись. Джотто и его современники скульпторы Никколо и Джованни Пизано. Понимание Джотто как наивного примитивиста неправильно. Джотто — не только начало Ренессанса, но и завершение, и синтез готики и Византии. Капелла, в которой написаны фрески Джотто, небольшая, легкая, и сами фрески небольшие, легкие, с незначительным рельефом. Все время вертикаль через фигу-

9 Вопросам специфики монументальной живописи и синтезу искусств В.А.Фаворский посвятил в 1930-е годы ряд статей. См. кн.: *Фаворский В.А.* Литературно-теоретическое наследие. М., Советский художник, 1988.



51. И.К.Безин, Т.М.Литвинова, С.П.Урусевский. 1938

ру, вертикаль как ось какой-либо массы. Взаимоотношение предмета и пространства — вопрос композиции. Или предмет становится пространством, или наоборот — предмет как бы утверждается (когда симметрия). Тенденция делать плоско ложна — нужно делать рельеф. Глубина рельефа будет подсказываться архитектурой. В капелле у Джотто вы идете, вам нет определенного места. При рассмотрении фресок Микеланджело у вас определенная пропорция, вы конкретны. При рассмотрении картины вы лишь голова с глазами...

Это все, что сумел записать. Так как когда-то принимал участие в расписывании потолка в Доме пионеров (в бригаде Владимира Андреевича) [10], смог быть включенным в списки членов Монументальной мастерской и даже принял участие в выборе жюри для предстоящей выставки работ членов Монументальной мастерской. При тайном голосовании в жюри прошли: Фаворский — единогласно, Бруни — 18, Родионов — 17, Павловский и Эдельштейн по 12 (из 20 возможных).

22 декабря

Вчера в Мастерской Никита Фаворский показывал рисунки для «Капитанской дочки». Рисунки эти для гравюр [11], и это Никитина дипломная работа. Мне кажется, что мало уступает Владимиру Андреевичу. В отдельной комнате Мастерской постановка для живописи. Пишут ее лишь Бруни и Фаворский. Вчера видел, что написал Владимир Андреевич (!)

Позвонил Уру[севский] и пригласил меня и Тосю на мейерхольдовского «Ревизора». Хлестакова играл Мартинсон, а не Гарин (что все же жалко), Анну Андреевну игра-

10
В.А.Фаворский с бригадой художников. Роспись плафона на тему «Парад 1 Мая» в Центральном Доме пионеров и октябрят, Москва, 1936. В примечаниях приводятся лишь названия панно, фресок и названы объекты, для которых они были исполнены Мастерской монументальной живописи. Подробные сведения об этих работах см. в разделе «Список основных работ, выполненных художниками Мастерской монументальной живописи. 1935—1948» в сб.: Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935—1948. (Составитель и автор вступительной статьи Е.В.Шункова.) М., Советский художник, 1978, с. 185—189.

11
Гравюры Н.В.Фаворского были опубликованы в кн.: *Pushkin A.*



52. Н.В.Фаворский. Конец 1930-х гг.

La Hija del capitán. Moscú, 1953 (на исп. яз.). Они упоминаются в дневнике Вакидина в записях 9 марта 1938 года, 5 января 1946 года, 30 апреля 1952 года.

ла не Райх. «Ревизора» смотрел, наверное, раз 5 или 6 и всякий раз переживал с одинаковой силой. На спектакле «присутствовали» кроме Уру[севского] Безин с супругой, Даня Плотке. После спектакля вызывали Мейерхольда, но Старковский сказал, что его нету в театре. Это было прощание с театром Мейерхольда.

1938

5 января

С утра рисовал «мальчика, которому подарили...» [12]

Гутин был прав, когда, еще в общежитии, говорил:

— У нас с тобой получается, когда мы рисуем вольно, «из головы» и на случайных бумажках.

Сам Абрам Исаакович очень любил такое рисование. Такое рисование у меня идет вторым планом, второй волной, которая захлестывает вокруг, и на время получается особый мир форм и «героев». С этим миром идет сознательная борьба, и он иногда совсем исчезает, а иногда начинает вновь проступать; по-видимому, это зависит от того, как складывается жизнь, какое состояние духа и физическое. Может быть, это «лень ума», но, по-моему, лишь когда такое состояние, возможно поднять себя до вдохновения. А творчество возможно лишь «в своей теме», и еще важно, что подскажет сам материал. Во всяком случае, это все не обходится без противоречий. Мне не хочется думать, что борьба с этим миром необходима для того, чтобы научиться

12 Иллюстрации для журнала «Пионер».

побольше зарабатывать денег. Но в то же время я все-таки думаю, что залог роста именно в борьбе сознательного с иррациональным. Ну к чему бы тогда, например, покупать «Пластическую анатомию»?

Опять был в СП [13] и опять «зайдите завтра». Дочитал книжку рассказов О.Генри, таскал книгу повсюду. Несколько рассказов прочитал, дожидаясь в СП. Там же один раз, в течение полутора часов тоже чего-то дожидаясь, рисовал «натюрморт» — стул у стенки.

13
Издательство «Советский писатель».

8 января

У первопечатника [14] в «Известиях» прочитал: «Государственный театр им. Вс.Мейерхольда 8/1: утро РЕВИЗОР, веч. ЛЕС» [15]; но оказалось, что это нечто вроде иронии, так как на второй же странице напечатано о ликвидации театра.

14
Памятник Ивану Федорову.

15
В дневник вклеена газетная вырезка.

Вечером неудержимо захотелось пойти на «Лес», но на телефонный звонок из театра ответили:

— Театр Мейерхольда больше спектаклей не дает.

После смерти Маяковского на меня в искусстве ничто не оказывало равного по силе впечатления (в смысле финала).

21 января

Вчера и позавчера был в Мастерской у Бруни. Последние дни продолжительной, на десять дней, постановки модели (постановка Бруни). Кажется, так никто и не сумел нарисовать, ни у кого нет умения рисовать долго. Позавчера что-то еще понимал, но в конце третьего часа рисунка пришел и подошел ко мне Бруни. Сказал, что знает о том, что рисую неплохо, что-то по-своему понимаю, но считает, что мне не нужно бояться натурализма. Натурализм, быть может, страшен лишь на первом курсе. Ему кажется, что мое ви́дение становится похожим на ви́дение карикатуриста. И нужно забыть про кубизм, это ограничивает. Нужно видеть не цилиндр или конус, а руку.

— Попробуйте нарисовать так, чтобы ясно можно было прочитать шесть планов.

Я сказал ему, что, пожалуй, надо видеть и конус и руку.

— Нет, нужно идти от природы, то есть только от руки.

Мне больше импонирует, что говорит Владимир Андреевич. Например, то, что говорит о материале. Что надо идти не только от натуры, но и от материала. Из-за такого его понимания, по-видимому, и «жесткость» его последней живописи. Она совсем не нравится ученикам Бруни, да, наверное, и ему. Эта жесткость мне кажется необычайно конкретным воплощением видимого в материале (импрессионизм как бы совсем ни при чем). Так, пожалуй, видели старые мастера раннего итальянского Возрождения и Пуссен, Сезанн... На другой день старался смотреть на модель по-другому, и от рисунка совершенно ничего не осталось.

1 февраля

Вечером неожиданно попали на концерт. В первом отделении Гайдн — симфония — и бетховенская «Аделаида»

(пела Держинская). Во втором — впервые в Москве — Пятая симфония Шостаковича (кажется, первое выступление после снятия его «Леди Макбет»), музыка очень сильная, с нежными мотивами и, вдруг, с ужасными маршевыми грохотами. Мне кажется, что так объективное стучится к нему в мастерскую, когда он, забывшись, «абстрагирует». Но все же больше понравилась «Аделаида». Очень хотелось еще ее слушать.

На следующий день днем отправились с Уру[севским] в баню, но не смогли попасть, так как были большие очереди, гуляли по бульвару и были на Кузнецком мосту на выставке контрактантов [16]. В центре, на почетном месте (несколько ступенек) картина Яковлева «Выбор и утверждение проекта Дворца Советов». Довольно большого размера, но очень бесцветно и с очень плохим рисунком. Неплохие натюрморты Удальцовой, сложные, но в цвете, пожалуй, все несколько сладковаты. На прошлой выставке ее натюрморт (с луковицей) был лучше этих, хотя и меньшего размера. И очень понравился натюрморт П.Кузнецова — розы на фоне сада. Гончаровский «Мальчик со скрипкой» скучноватый, жестковатый, но зато с «правильной тенденцией». Еще запомнились акварели Горшмана и Ечеистова, а также рисунки Родионова, сделанные им на избирательном участке.

16
Выставка живописи, скульптуры и графики художников-контрактантов 1937 года. Открыта 20 января 1938 года в залах Всекохудожника.

4 марта

Вчера был в мастерской Бруни, которая как бы продолжает официально не существовать [17]. Телефон в мастерской сняли, и в проходной сторож, знающий всех в лицо, никого в мастерскую не пропускает, но все каким-то образом все же проходят. Показав уже давно просроченный пропуск, прошел тоже.

Члены Мастерской более четырех месяцев не получали никаких денег; но настроение все же «радужное», так как вопреки всему продолжают заключаться договора на большие работы (в Калининском Дворце пионеров, на Сельскохозяйственной выставке [18]). Как раз, когда пришел, в мастерской лепили с натуры, и я, хотя и неудачно, пытался делать с модели наброски. Из общих разговоров уяснил, что теперь о дальнейшем существовании Мастерской ждется решение в Совнаркоме, и именно потому, так сказать, на случай неожиданного визита кого-то из главных, повсюду развешаны эскизы и фотографии.

17
См. об этом в сб. «Мастерская монументальной живописи»: «В 1937 году Мастерскую монументальной живописи закрывают. Через полгода, после многочисленных усилий, благодаря поддержке ряда крупных архитекторов Мастерскую переводят в ведение Академии архитектуры СССР. Мастерская монументальной живописи размещается теперь в Донском монастыре» (Е.В.Шункова, с. 24). В этом же сборнике участник коллектива художников Мастерской В.Б.Эльконин вспоминает: «Академия, приняв нас в свое лоно, предоставила нам помещение довольно просторное, но ужасно казенное, в каких-то складских зданиях на Хорошевском шоссе... Правда, пробыли мы там недолго. Не помню, как случилось, что мы переехали в Донской монастырь. Мастерской отдали надвратную колокольню, выходящую на Третий Донской проезд» (с. 178).

9 марта

Вечером с Уру[севским] были у Владимира Андреевича. Уру[севский] показал ему свои фотографии и, между прочим, снятые в разное время и с Владимира Андреевича. Кое-что ему подарил. Затем Владимир Андреевич и Никита показывали свои гравюры. Владимир Андреевич к «Голубому цветку» и к третьему тому Пришвина. Никита — из того, что начал резать для «Капитанской дочки». И еще Владимир Андреевич показал свои последние рисунки — двойные портреты: Купецио и Розенблатт и Козулиной и Т.Эйгес, рисунок для гравюры «Эскалатор» [19], живопись. Когда уже уходили, предложил нарисовать меня и Урусевского [20], так как уже надоело рисовать «двойных женщин».

18
Здесь и далее Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (ВСХВ) (действовала постоянно в Москве в 1939—1941 годах). Далее в тексте дневника часто называется сокращенно— Выставка.

19
В.А.Фаворский: 1. «Дагестанская девушка». Гравюра для обложки книги: *Пасынков Л.* Голубой цветок. М., Советский

14 марта

Настроение у меня уже давно не ахти какое, и еще усугубило как бы ретроспективное обозрение своих старых рисунков. Подумалось о том, что условия не благоприятствуют и не очень-то когда благоприятствовали «заниматься искусством» и в частности живописью. Стал вспоминать, что на первом курсе ленинградского Вхутеина вообще впервые рисовал с натуры. Год в Ленинграде и два, если не три, в Москве все еще продолжал находиться в эклектическом тумане, который даже какое-то время заставил «не признавать» Фаворского (хотя в то же время помню, что его работы не переставали нравиться), учиться же у него начал лишь на четвертом курсе, когда против воли стал «книжником» и когда Полиграфинститут уже несколько ослабил свои чисто технические путы (химия, калькуляция, машиноведение и так далее). А когда стал сколько-то «видеть», уже пришло время делать диплом. И тут даже повезло, так как выпускники до моего выпуска делали диплом уже на четвертом году обучения, а мы, начав его на пятом, кончали на шестом. И теперь мне даже кажется, что жизнь в общежитии (в течение пяти лет!) была наиболее благоприятной для творчества, то есть таких возможностей, какие были в институте, «работать для себя» уже не было ни разу.

Вчера побывал в Музее изобразительных искусств и, как часто за последнее время, начал его обход с Пуссена, а на этот раз смотрел его даже «с карандашом в руке», то есть сделал маленькую, но довольно подробную копию с его «Битвы» [21]. И догадываюсь, что такое смотрение меня даже очень обогатило, а помню время, когда «Битва» (не помню, на каком курсе нам показывал ее Владимир Андреевич) казалась мне только запутанной, а потому и вялой и неинтересной.

Затем побывал еще в библиотеке музея, где срисовывал изображение с греческой вазы, и, пожалуй, с не меньшим вдохновением, чем с Пуссена. Вообще, изображениями на греческих вазах я все более очаровываюсь.

писатель, 1938. 2. Гравюры для издания: *Пришвин М.* Собрание сочинений. М., Гослитиздат, 1935—1939. 3. «О.Розенблатт и К.Купецио». В литературе о Фаворском датируется 1939 годом. Карандаш. ГМИИ им. А.С.Пушкина. 4. «Т.Козулина и Т.Эйгес». 1938. Карандаш. ГМИИ им. А.С.Пушкина. Рисунок упоминается также в записи Вакидина 2 марта 1939 года. 5. Гравюра на дереве получила название «Метро». 1939. Она упоминается в записях Вакидина 4 июня и 12 декабря 1938 года, 2 марта, 11 марта, 15 апреля и 20 августа 1939 года.
Сведения о произведениях Фаворского приводятся в основном по каталогу его персональной выставки, состоявшейся в 1986 году в Москве, в Академии художеств СССР: Народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Ленинской премии Владимир Андреевич Фаворский (1886—1964). Каталог выставки к 100-летию со дня рождения. М., 1986. [Составитель каталога Е.А.Анферова. Научный редактор Е.С.Левитин].
В примечаниях указывается местонахождение произведений, исполненных в оригинальных техниках, в тех случаях, когда они не являются собственностью автора или его семьи.

20
Этот замысел не был осуществлен.

21
Картина Н.Пуссена «Битва Иисуса Навина с аморреями». Ок. 1625. ГМИИ им. А.С.Пушкина

27 марта

Вечером прочитал «Зангези» Хлебникова — целиком в первый раз. Речи Зангези, «снимая оковы слов», по-новому показывают мир, с небом, с морем, с голубыми пространствами в прошлое и будущее.

2 апреля

Часов в двенадцать дня пришел Ваня Безин и сообщил о том, что предполагается очень выгодная — под руководством Владимира Андреевича — на Сельскохозяйственной выставке работа, а именно: писать фрески в общем комплексе оформления, но все равно это будет выполнение композиции по собственному эскизу. Решился пойти на Рождественку, чтобы подробнее разузнать. Общее оформление павильона Механизации [22] — Владимира Андреевича, но работа разбита как бы на отдельные участки. Фреска, которую предстоит написать мне (я пока что согласился на такой подвиг), — на участке, в котором бригадиром художник Барт. Тема фрески «Показательный радиоузел на селе». Тема считается, как я понял по отрывкам разговоров, скуч-

22
Оформление павильона Механизации на ВСХВ не было осуществлено. См. об этом записи Вакидина 19 и 21 мая 1938 года.

ной, неинтересной, так как «событие» должно происходить в замкнутом пространстве, то есть в избе. Мне это, наоборот, показалось интересным. Сегодня Владимир Андреевич смотрел общие эскизы оформления павильона, проекты которого члены бригады ему показывали. Пока что был утвержден проект Бориса Чернышева: фрески (их восемь) на темном фоне сграффито.

9 апреля

С шестого на седьмое, до трех часов ночи переделывал на центральном развороте волка[23], а утром запутешествовал в Наркомзем. Свидание с инженером Шацем не состоялось, а принял меня его заместитель Сорин. Показал мне фотографии показательного радиоузла в Козельске и фотографии с того же узла, напечатанные в журнале «МТС на стройке». По фотографиям ничего как следует не представил, так что даже был разговор о поездке в Козельск.

Пока что мыслится как бы отображение выступления колхозной самодеятельности. Хор, оркестр, а сбоку диктор. Если все такое представить как групповой портрет, то все может оказаться интересным. Сам чувствую, что тема фрески получит настоящий смысл при конкретном отношении к изображаемому.

23 Первая оформленная Вакидиным книга: «Лисичка-сестричка и волк». Книжка-малышка. М., Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1938. В дальнейшем сведения об упоминаемых в дневнике книгах, оформленных автором, см. в списке этих книг в приложении к настоящему изданию.

21 апреля. Путешествие в Козельск.

О Козельске прежде совсем ничего не слыхал. В ночь с 14-го на 15-е поехал с Киевского вокзала на поезде Москва—Одесса до станции Сухиничи, там пересел на поезд Смоленск—Мичуринск, который уже через час привез меня в Козельск. На вокзале встретился с Локтевым.

На улице встретился человек с продолговатым ящиком, которому Локтев крикнул, чтобы зашел в радио-дом. Этот человек вскоре явился и оказался руководителем хора и домрового оркестра. Уговорились, что завтра к восьми вечера будет спевка и «сыгравка», специально, чтобы смог ее «заснять» для Сельскохозяйственной выставки. Предстояло собрать человек сорок хора из окрестных колхозов и оркестрантов-учащихся Педагогического училища.

В аппаратурной, любопытствуя, заговорил со мной монтер. Предложил ему позировать. После этого Ваня Преснягин (монтер) взялся показать мне город. Город показался не лучше, например, Мичуринска и в том же стиле. Безотрадная улица с «многоэтажными» казенными зданиями, и тут же, на спуске к двум рекам, обычные домишки с деревьями за заборами. За рекой, на горизонте, на возвышении — сосновые леса. Город посередине пересекает железная дорога. Прежде было несколько действующих церквей, теперь они все, кроме одной, обезглавлены. Дошли до края города, до спуска в лощину, на противоположной стороне были видны избы деревни Дешевки, теперь колхоза-гиганта имени С.Орджоникидзе.

Вечером рисовал в бухгалтерии бухгалтера и кассиршу. Спать было не очень удобно — на диване в очень пыльной студии, драпри на всех четырех стенах, ими закрыты и окна и дверь. С утра вдосталь наупражнялся я рисованием сотрудников радио-дома.

К вечеру стал беспокоиться, что никто из хора не

придет, но часам к десяти стали собираться. Первыми пришли ребята из Педагогического училища, потом хористы. Позже других приехали из Дешевок девки и парни. Девки произвели впечатление не только своими костюмами (тем, как повязаны платки, тем, что «мода» носить короткие, до колен, юбки, расцветкой — платок желтый, или зеленый, или белый в горошинку, а юбка красная или синяя; на ногах шерстяные чулки и высокие ботинки), некоторые из них показались просто красавицами.

Рисовал общий вид хора с оркестром. Потом лишь хор с дирижером (в окно из аппаратной) — все, быть может, слишком фронтально, получается как бы выступление на сцене. От такого вида почти сразу мысленно отказался, решив, что следует на все смотреть сбоку, тогда смогу «зацепить» кроме пианистки еще и диктора. Очень просил дешевских и оркестрантов прийти завтра попозировать. Дешевские были как бы не против, но потом выяснилось, что завтра прийти не смогут (весь день на работе, а вечером должны быть на собрании). Сильно огорчился.

...После четырех стали приходить оркестранты и хористы. Первых изображал во время игры на домрах, хотя, пожалуй, мог вообще не изображать, так как в мою мысленную композицию входил лишь хор, слева от него диктор, потом пианист и уже перед хором дирижер.

Было подсказано, что следует непременно отобразить главных участников хора. Например, деда — плясуна и солиста, участника московской олимпиады самодеятельных искусств Василия Ильича Климова. Решил остаться еще на день, чтобы сделать эти зарисовки, то есть самому пойти в Дешевки, нарисовать там деда и сговориться в клубе с каким-нибудь начальством о зарисовках с колхозниц.

Утром отправился. Когда шел уже по главному порядку деревни, то всем любовался. Маленькая девочка взялась проводить к деду Климову. После дождя образовалась такая грязь, что «чуть не погиб», когда несколько раз с трудом восстанавливал равновесие. Деда не застал — ушел в баню. Получив его приметы (седая борода и красный нос), пошел обратно с надеждой его все же встретить. Потом мне повстречались седой красномордый дед и две бабки, но оказалось, что это не дед Климов, а дед Передков, он тоже ходил в баню и поэтому такой красный. Дед и его бабка — совершенно классические, то есть как раз такие, какие мне были недавно необходимы для «Лисички-сестрички». Не устоял от соблазна зайти к этому Передкову. Уже после того, как его изобразил, он снял верхнюю одежду и оказался в жилете и длинной рубахе. После этого все же отправился к Климову, которого теперь застал дома, и этот старик оказался даже «погуще» Передкова, а кроме того, и «бывалый» — его уже не раз «снимали» и «в Москве знают». Позировал стоя, но опершись руками о стол.

Когда оказался в клубе, был снова окружен ребятами. Разговор с ребятами. Советовал лепить или вырезать из дерева (говорили о том, что нет для рисования бумаги) и как бы проповедовал, что «все круглое и объемное». Слушали очень внимательно, и даже кто-то из них посожалел, что не проживаю в Козельске. И, как всегда, когда ребята интересуются рисованием, вопросы: простым ли рисую ка-

рандашом или нет и что это у меня за бумага? В общем, мне показалось, что мое «фотографирование» доходчиво, хотя приблизительность не удовлетворяет, то есть всякий раз нужно обязательно добиваться правды в смысле сходства. Ценится и сам рисунок (восклицания: «Карандаш сам рисует!», «Не рисует, а печатает!»). Рисунки пришлось показывать не менее двадцати раз, и, кажется, особенно нравились рисунки со стариков — восклицания: «Дед Передков! Крепко!» — и так далее.

Потом меня, избавив от ребят, перевели рисовать на сцене.

Колхозница-ударница Пелагея Злобина появилась уже в начале одиннадцатого, и рисовал ее при свете трех ламп. Одну держали, освещая мне бумагу, двумя другими освещали Пелагею. Пока рисовал, народу на сцене становилось все больше и больше, и как только кончил, кто-то внушительно заявил:

— Собрание бригадиров считаю открытым.

Сойдя со сцены, очутился в темноте и опять среди ребят. Но спустя какое-то время все же опять появились две керосиновые лампы и как бы предоставили возможность «заснять» еще четырех участниц хора. Когда рисовал уже третью, вошедший сказал:

— На дворе темь, хоть выколи глаза, и идет дождь.

Четвертую не рисовал, «начальство» приказало кончать, так как меня «уже ждет лошадь»...

Итог поездки неплохой: сорок портретов, не считая подаренных, три пейзажа и наброски (выступление хора). И все это лишь за пять дней.

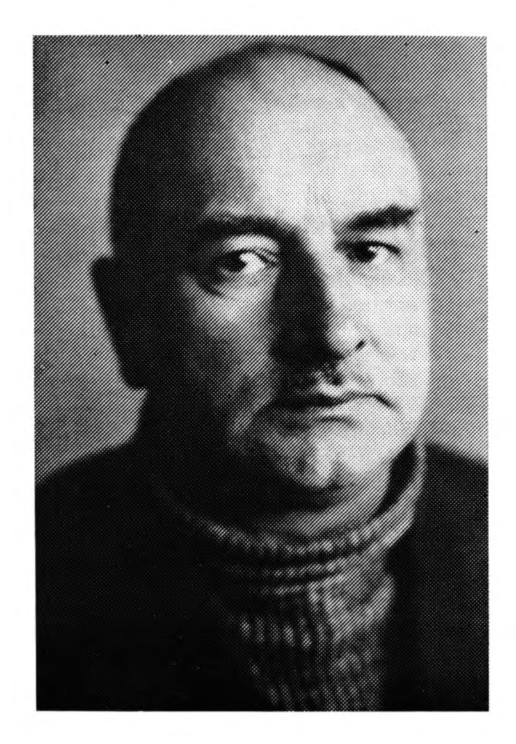
24 апреля

Вчера вечером отправился с «разработкой» и собранным в Козельске материалом к Владимиру Андреевичу. Дома не застал, и некоторое время беседовал с Михаилом Ивановичем [Пиковым]. Вошел Истомин [24], и я сообщил ему о своем желании посмотреть его работы, а также посоветоваться с ним о предстоящей работе. Он пригласил к себе в комнату и, посмотрев рисунки, отверг композицию, посоветовав взять за основу одну из фронтальных зарисовок, какие я делал во время репетиции хора. Сообщил о том, что Леонардо считает важным определить точно место, и тогда свет будет определять всю лепку. Еще говорил о выгодности для меня фронтальной («иконостасной») композиции, а писать мне, наверное, надо будет так: охрой (золотом) запустить по домрам (по ним черным какой-то рисунок), после чего сразу же «взяться за лица», за их локальный цвет. А моделировка уже поверх и совсем в другой технике: овальный портрет Рубенса, этюды Александра Иванова, женский портрет Терборха, Рябушкин, Суриков, Сергей Иванов — это те, у кого смогу посмотреть, как поверх основного, локального цвета, какой техникой — моделировка. Своих работ показал немного: этюды, написанные в Керчи, Бердянске и Козах. Сейчас живописью не занимается, а пишет книгу о светотени [25]. О понимании светотени со времени живописи античной до наших дней... Читает Стендаля и Леонардо.

Говорил о стендалевской истории живописи, о его

24 М.И.Пиков жил в одной комнате с В.А.Фаворским и его сыном Никитой в доме Вхутемаса-Вхутеина (ул. Мясницкая, д. 21). Комната К.Н.Истомина находилась в этой же квартире.

25 Работа К.Н.Истомина о светотени опубликована в наиболее законченных частях в книге: *Яблонская М.Н.* Константин Николаевич Истомин. М., Советский художник, 1972.



53. К.Н.Истомин. 1934

непризнании Джотто и джоттовской живописи. Показывая этюды, говорил о своем методе работы: сначала идет как бы накапливание, и количество постепенно начинает давать качество. Чем больше фактов, чем разнообразнее они (цвет, свет, отношения), тем лучше, тем богаче будет живопись. Установив локальный цвет, далее можно продолжать как бы добавочными. Например, о стене нельзя сказать, какая она — зеленая или голубая; она одновременно и зеленая и голубая, она же может быть и желтая, важно все видеть в отношениях. Даже Репин не составлял, не смешивал цвета, а писал отдельно, но это не значит, что локальный цвет надо понимать примитивно...

Пришел какой-то художник (Романович?). Был недолго. Рассматривался «Вельфлин»[26]. Говорили неодобрительно о Бронзино и Вазари — о их непонимании принципов светотени. Разговор о «полнокровном в искусстве». Веласкес, Рубенс, Ренуар. О монахе Филиппо Липпи и о его незаконнорожденном сыне от монахини, замечательном художнике Филиппино Липпи. О росписях Андреа дель Сарто.

Кто-то постучался в дверь; оказалось, что Владимир Андреевич. Мне показалось, что он в хорошем настроении. Рассматривая мои рисунки, обязательно прочитывал, что подписано под каждым портретом, и как бы комментировал:

— А это кто? Бухгалтер? Пишем четыре, а в уме пять... — и тому подобное.

Затем увел к себе, и там я ему еще показывал разные, уже и не козельские, но сделанные недавно наброски.

26 Имеется в виду одна из книг немецкого искусствоведа Генриха Вельфлина.

Задуманную композицию как бы одобрил, сказал, чтобы делал, как хочется, но чтобы сначала все прорисовывал карандашом. Фаворский показал начало работы над «Словом о полку Игореве» [27] и новый прекрасный рисунок — портрет Ф.И.Полищук и Гусятинского [28].

27
Имеются в виду росписи, которые В.А.Фаворский выполнял для выставки, посвященной 750-летию «Слова о полку Игореве» (деревянные доски, левкас, темпера). Не сохранились. Выставка открылась в октябре 1938 года в Доме литераторов в Москве. О росписях см. также записи Вакидина 2 августа, 26 октября 1938 года и 17—19 февраля 1962 года.

28
В.А.Фаворский. «А.Гусятинский и Ф.Полищук». 1938. Карандаш. ГМИИ им. А.С.Пушкина. Рисунок упоминается также в записи Вакидина 9 января 1946 года.

26 апреля

Вечер, посвященный Первому мая, устроенный МОССХом, — после торжественной части концерт из отрывков мхатовских постановок. В зрительном зале, кроме всяких знакомых художников (Гусятинский, Купецио, Деопик и другие), почему-то было немало всяких знаменитостей, видел Кончаловского, Сергея Герасимова, Богородского, Дейнеку, Сарьяна...

Программа концерта. Два отрывка из «Каменного гостя», — Еланская и Ершов (сугубо натуралистично, вернее, плохо). Сцена в корчме из «Бориса Годунова», — играли хорошо, но опять же мхатовский натурализм: игра без костюмов и декораций, но ели настоящие яйца и огурцы (чуть не рыгали), на сцену Варлаам и Мисаил, будучи при галстуках, вошли с котомками и посохами. Сцену у фонтана изображали Андровская и Белоусов. Отрывок из «Бронепоезда 14-69» с Качаловым и Хмелевым. Обаяние Качалова как в «Бронепоезде», так и «В лапах у жизни» Гамсуна — этот отрывок был как бы на закуску. Хорош, силен Тарханов, — читал отрывок из «В людях» Горького.

1 мая

Пишу это перед демонстрацией, сейчас на нее пойду. Позавчера переделывал композицию, сидел в Мастерской, а не дома. То, что стало получаться, и зарисовки видел Родионов. В общем одобрил, лишь советовал «оживить и выявить» дирижера. И, между прочим, сказал:

— Замечательная штука — жизнь! А на требования заказчика надо смотреть без предвзятости, так как в конце концов, даже несмотря на глупости, которые заказчики часто говорят, польза громадная.

19 мая

15-го или 16-го в Институте [29] был творческий вечер Бруни и Родионова. На вечер меня затянул С.Уру[севский]. На стенах битком набитой студентами аудитории висели их работы. Бруни и Родионов сидели в глубине и рассказывали, какие художники им нравятся, как и у кого учились. Бруни, между прочим, сказал, что в нем «течет акварельная кровь» [30], а Родионов о том, что ему нравятся художники раннего Возрождения, в особенности Синьорелли.

На вечере разговаривал с Эльконином, который сказал, что на Выставке сокращают количество работ, так как сокращают количество павильонов (подтверждение того же Поляковым).

29
Здесь и далее имеется в виду Московский институт изобразительных искусств, с 1948 года — Московский государственный художественный институт им. В.И.Сурикова. Л.А.Бруни и М.С.Родионов преподавали в нем.

30
Л.А.Бруни — потомок по материнской линии известных акварелистов XIX века П.П. и А.П.Соколовых (прадед и дед Бруни).

Об этом разговоре с Элькониным забыл и на следующий день делал эскиз в цвете заново. Под выходной вечером были Уру[севский] и Ермаков, которым Гончаров устроил большую работу на Выставке. Нужно на многометровой поверхности левкаса, местами рельефной, изобразить пейзажи Коми и Карелии. Предложили принять участие.

21 мая

Сперва Горяев (работает с Бруни над оформлением Азербайджанского павильона), а потом и Шостье сообщили о распоряжении правительства прекратить работы в павильоне Механизации, но эскиз фрески все же следует на доску перевести, так как — отчетность, а может, еще и деньги. В Мастерской оказался и Владимир Андреевич, о моем эскизе сказал, что «все же перечернил, а кое-где и перекруглил. Контур не должен быть везде черным и не везде должен быть». Советовал работу не бросать, вести ее дальше.

23 мая

...На следующий день ездили [с Урусевским и Ермаковым] на Выставку, где разговаривали с главным художником Северо-восточного павильона [31] Эндером и с методистом Околовичем о темах. Площадь самого помещения, которую нам предстоит расписать, показалась большущей. Четыре левкасных панно, потолок, фотомонтажи [32], они как будто проектировались легкими, но осложняется дело с панно, так как методист стал предлагать «показ крупным планом национального праздника с отражением конституционного момента». Быть может, он и прав, но если не сумеем его убедить, что можно сделать на панно пейзаж, то тогда придется от него отказываться.

На территории Выставки встретился Гончаров, шел с эскизом панно в павильон Хлопка, где намеревается приступить к рисованию картона, и пригласил зайти в павильон:

— Сарай сараем. Даже говорят, что правительственная комиссия до него не дошла, а потому и уцелел.

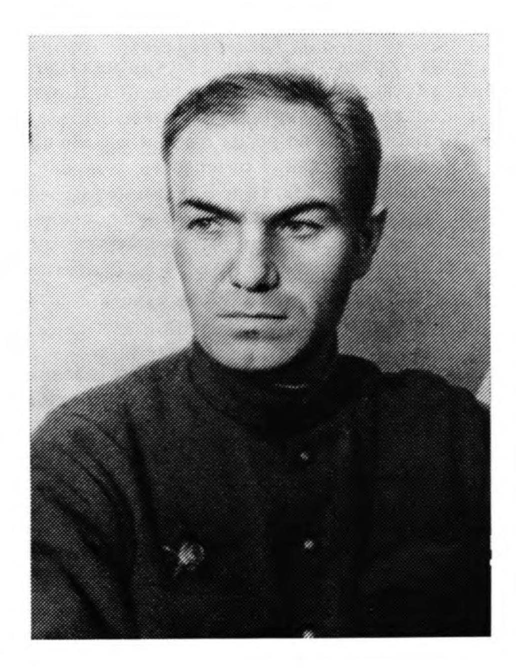
Но и другие, на мой взгляд, тоже не очень убедительные, что-то вроде киосков. На павильоне Механизации, в котором должен был писать фреску, деревянная башня, но павильон будут ломать и строить что-то другое. Всего должны перестроить двенадцать павильонов.

29 мая

Узнали, что 27-го в Институте вечер Фаворского и Гончарова. Сидели и пыжились над эскизами, потом не вытерпели, отправили Ермакова бриться и с полуторачасовым опозданием автобусом на Мясницкую. В вестибюле института прочитали объявление о том, что вечер откладывается на неопределенное время. Решили зайти к Владимиру Андреевичу с целью посмотреть рисунки Никиты, сделанные им на Кольском полуострове; как-то мне их показывал, и теперь стало казаться, что на них было бы невредно еще взглянуть в связи с нашей работой по поводу Карелии. Никиты не оказалось, он в деревне, а у Владимира Андреевича застали порядочно народу. Главным образом студенты из группы, где учится Никита: Козулина, Сергеева, Старикова, Герасимов, Ливанов, Билль, Эйгес, потом пришел Бруни, Родионов и другие. Угощались красным вином и финиками, и вечер Фаворского все же состоялся: Владимир Андреевич рассказывал про свою жизнь. Учился рисовать впервые у матери, потом, когда учился в гимназии, посещал студию Юона и скульптурные мастерские, где лепил с гипсов. Потом университет и два года учебы в Мюнхене у Хол-

31
Северо-восточный павильон на ВСХВ в дальнейшем в дневнике называется Ленинградским. Мастерская монументальной живописи не имела заказа на работы в этом павильоне.

32
Из запланированных работ в зале Коми и Карелии Вакидин и Ермаков выполнили до конца лишь роспись потолка. Урусевский принимал участие только в разработке первых вариантов эскизов.



54. А.В.Ермаков. 1940-е гг.

лоши, который главным образом учил цельности (Марэ) [33]. Путешествие летом в венгерскую деревню к Холлоши и на велосипеде из Мюнхена в Италию и по Италии. Приезд, уже под вечер, на велосипеде, с альпийскими незабудками на шляпе во Флоренцию. Потом Москва и самостоятельная работа. Первые гравюры неудачны, «так как бумага казалась слишком тонкой». Потом война. Фронт. Артиллерия. Потом революция. Красная Армия. После Вхутемас. О Луначарском. Валя Старикова сказала, что вечер Фаворского и Гончарова в самый последний момент запретил директор Грабарь, испугавшись формализма. Из семнадцати лишь девять человек Грабарь допустил к защите диплома.

33
«...когда Холлоши говорил о цельности (и вообще часто), то посылал нас в Нимфенбург к Марэ, и мне всегда казалось, что Марэ может иллюстрировать его метод». Из письма В.А.Фаворского к А.Н.Тихомирову 15 ноября 1959 года. — В кн.: *Яблонская М.Н.* Константин Николаевич Истомин. М., 1972, с 124.

2 июня

Вечером консультировались у Гончарова. Если пейзаж в рисунке еще симпатичен, то в материале может получиться «модерн». Советовал делать макет и в нем уже поточнее выяснить все эти обстоятельства. У него узнали об Институте. Постановление закрыть графический факультет, оставив лишь как отделение при живописном. Судьба выпускников. Как у них кончится?

4 июня

Литературную сторону дела, по карандашным эскизам (с дополнениями и изменениями) утвердили. В общем «Карелия» и «Коми» оказались нарисованными более-менее похожими. Размеры же потолка (вымеряли рулеткой) оказались опять новыми, а круги на нем, кроме того, что

гораздо больше, чем нам говорили, с таким активным рельефом, что какие-либо изображения вокруг них (а тем более наши птички) вряд ли будут смотреться. Позавчера вечером отправились к Владимиру Андреевичу, которому тоже все не понравилось, и мы ему как бы задали задачу. Старался нам помочь, выдумывал способ, как написать, по какому рельефу, чтобы все же выйти нам из положения. Владимир Андреевич показывал нам проекты росписи плафона на новом стадионе (волны и гора). Переводится на доску «Эскалатор».

29 июня

Вечером с Тосей были у Тамары Рейн, у которой с дипломом в конце концов все обошлось благополучно: ее все же допустили к открытой защите, где на примере ее работ ругали метод Владимира Андреевича, но присудили ей диплом второй степени. Первую степень Никите Фаворскому, Вере Федяевской, моему приятелю Липе Ройтеру, Лазебе, Когану, Бабичу. Синявскому почему-то дали вторую степень.

2 августа

Вечером был Ваня Безин, разговор с ним был почти только о войне, а когда его провожал, уже и «о предмете и пространстве».

Ермаков предложил сходить вечером насчет рисования птиц [34] к Владимиру Андреевичу, и в десять вечера мы у него были. Подходящего для нас у него не оказалось, и он советовал посмотреть на летающих птиц в зоопарке. Застали у него М.С.Родионова и скульптора Чайкова. Акварельные эскизы к «Слову о полку Игореве» и карандашный рисунок эскиза мозаики для нью-йоркской выставки (для одиннадцатиметровой высоты мозаики) [35].

34
Для росписи потолка в зале Коми и Карелии Ленинградского павильона на ВСХВ, которую делали Вакидин и А.В.Ермаков.

35
Мозаика не была исполнена В.А.Фаворским.

9 августа

Вчера в газетах, кроме сообщений о дальнейших осложнениях на озере Хасан, извещение о смерти Станиславского и отрывки из его книги (в «Правде»). О том, что он велик и красив, стал соображать лишь недавно, его искусство при всей его сложности и реальности мне кажется явлением скорее литературным, чем изобразительным. Мне ближе искусство Мейерхольда.

26 октября

За хлопотами по обмену и переезду в новую комнату забыл прежде записать о посещении выставки «Слово о полку Игореве». Был на ней двенадцатого. Прекрасные композиции Фаворского и репродукции с фресок Софийского собора. Разные мишурные иллюстрации (Зичи, Бем и других) и картина заслуженного деятеля А.Герасимова.

12 ноября

Сейчас новая постановка [36]. Модель стоит на столе, закинув за голову руки, на фоне розовой и черной занавесок, обе с большими складками. Хотя это было поставлено для живописи, по-моему, хороша и для рисунка. Начал рисовать на большом листе бумаги, он больше самой большой папки. На таком большом листе, кажется, еще никогда

36
В Мастерской монументальной живописи.

не рисовал. Очень трудно, так как сразу его не охватить взглядом. Бруни не советует сразу «охватывать» (так его понял), советует — путем постепенного сравнения, что для меня важно, так как никак не добираюсь по-настоящему до поверхности.

Мастерская числится при Академии архитектуры, и сейчас в ней разговоры о предстоящих заказах, о предстоящих работах по росписи Дворца Советов. Пригласили участвовать в исследовательской работе по технологии материалов в связи с этой работой. Это и само по себе представляет для меня интерес.

Позавчера был на персональной выставке И.Безина в Горкоме графиков [37]. Главное достоинство — в настоящей живописности, а недостатки, по-видимому, в том, что все очень легко.

37 Горком графиков, который часто упоминается в дневнике Вакидина, размещался на Тверском бульваре.

18 ноября

Поехали на обсуждение выставки Безина. Говорили учителя Безина — Гончаров и Гусятинский [38]. Гончаров о том, что путь Безина — от срисовывания (от рассказа) к пластичности (к показу) и что ему важно больше писать маслом.

38 У А.Д. Гончарова и А.М.Гусятинского И.К.Безин учился в Институте повышения квалификации художников-графиков при Горкоме графиков в 1935—1937 годах.

Гусятинский не согласился с Боимом относительно бесцветности безинских рисунков, по его мнению, цвет в них есть, и что вовсе не обязательна для цветности светотеневая тушевка, а нет в них часто поверхности. Но выставку в целом нашел лучшей из всех, устраиваемых Горкомом.

Когда мне предложили выступить, отказался (не имея в этом деле опыта, всегда из-за смущения отказываюсь). Вот примерно то, что хотелось бы сказать. Начать надо было с того, что Безин Иван Карлович (все его на этом вечере называли по имени и отчеству) — очень хороший, настоящий живописец и что это мне известно с давних пор. Знаю Ивана Карловича примерно с 1931 года. Дальше посожалеть, что на выставке не представлены образчики экспрессионистического периода, — как мы его позже, уже когда «все осознали», стали с ним называть, — ведь я тоже болел экспрессионизмом. В то время Ивану Карловичу не очень-то везло, повезло ему лишь в последние годы, когда, наконец, у него появились учителя (например, Гончаров). Заимствуя у них метод смотрения, то есть научаясь «видеть», Иван Карлович стал приобретать то, чего у него прежде совсем не было, — пластичность. И в то же время у Ивана Карловича появился еще один учитель.

Иван Карлович переехал на новую квартиру. Раньше жил в небольшой и полутемной комнате (напротив окна была очень близко стена), а на новой квартире из окна виден широкий пейзаж со многими домами и деревьями. Этот пейзаж и оказался, по-моему, его главным учителем. К этому времени Иван Карлович уже привык, хотя и отвлеченно от конкретного, мыслить цельно, но «метода длительного рисования» у него тоже не было (про отсутствие такого метода у меня говорил недавно мне Бруни): все видимое — на манер калейдоскопа, только успевай зарисовывать, так быстро все меняется. А вид из окна как бы неизменен, все

«предметы» всегда на своих местах. Иван Карлович был подкуплен тем, что эти предметы, в том числе и небо, каждый день меняют свои наряды; и все же, ежедневно этот пейзаж рисуя, Иван Карлович, может быть, не сразу, а постепенно начал понимать, что не наряды главное... Этого своего учителя он тоже полюбил, быть может, даже более всех других, что видно хотя бы из одного количества нарисованного.

8 декабря

Разговаривая с Околовичем, мы еще не подозревали о произошедших переменах. Оказывается, он уже не главный методист, а директор павильона, а Вышинский назначен на пост директора по внутреннему и внешнему оформлению всей Выставки. Вчера Околович устроил производственное совещание совместно с директорами залов и художниками. Главный упор был сделан на тематико-экспозиционные планы. И в декабре же необходимо заняться пересмотром проектов оформления залов и уже сделанного в свете усиленных требований, предъявленных новым руководством строительства.

Наш павильон правительственная комиссия признала удачным. Но с тех пор дела изменились в следующем: рядом стоящие павильоны перестраиваются (на днях снесли Московский павильон, чтобы делать его заново), и наш павильон может проиграть в масштабах, поэтому архитектору павильона Левинсону предложено надстройкой его несколько видоизменить. Новое руководство Выставки уже устроило частичный пересмотр проектных работ и обнаружило немало всяких изъянов (трюкачество, эстетизм, украшательство, а главное — это отрыв формы от содержания). Например, наш павильон — «холодный модерн», а нужно в нем показывать, а следовательно, как-то увязывать с его формой также и достижения колхозов. С внутренним оформлением Эндер не очень справился, почти все сделано без учета архитектуры, почти всегда не угаданы масштабы, а потому вообще стоит вопрос о его стиле, и так далее.

12 декабря

Разговор о необходимости доработки и даже о росписи потолков во многих залах. Эндер поделился мечтой: с этой целью пригласить на некоторые объекты («на многие нельзя, так как стиль очень острый») бригаду Фаворского, — что мы с Ермаковым одобрили. Кажется, девятого вечером были у Владимира Андреевича, чтобы заранее узнать, согласится ли работать над плафоном. Ничего не имеет против[39], так как насчет работы у него теперь не очень. Просил все это дело уточнить, так как слышал об «усилении реакции» (В.Яковлев — главный художник Выставки).

«Глюк» [40] не состоялся, сейчас гравирует для каталога нью-йоркской выставки [41]. За последнее время подвинулся «Эскалатор»: первый и очень замечательный оттиск. Опять смотрели гравюры Никиты.

22 декабря

...Относительно перезаказа картин для вводного зала

39
В дальнейшем В.А.Фаворский отказался от участия в оформлении Ленинградского павильона на ВСХВ. Об этом свидетельствуют записи в дневнике Вакидина 22 и 29 декабря, опущенные в данном издании.

40
По-видимому, речь идет об оформлении оперы Глюка «Орфей» для Оперной студии при Московской государственной консерватории, над которым

В.А.Фаворский работал в 1937—1938 годах. Постановка не была осуществлена.

41
Международная выставка в Нью-Йорке в 1939 году. О гравюре упоминается также в записи Вакидина 27 декабря 1938 года.

42
«Участники конференции в своем большинстве осудили формалистические опыты росписей Фаворского и Бруни. Росписи Дома материнства и младенчества, Дома моделей, дома по улице Горького (по проекту арх. Бурова) и др. служат наглядным доказательством того, что пути, избранные этими художниками, ложны». См.: О монументальной живописи. — Советское искусство, 1938, 20 дек.

павильона с нами не согласились, решили их доделывать (выпишут из Ленинграда Серебряного); мы же с Ермаковым предлагали для этой работы художников мастерской Бруни, в частности, Родионова.

Передовица в «Советском искусстве» о конференции по монументальной живописи. Осуждается метод Бруни и Фаворского [42]. О том, что «сохранение плоскости стены» — это чепуха и тому подобное.

27 декабря

25-го вечером посетили Владимира Андреевича, чтобы условиться о его встрече с Околовичем и Эндером, — они хотят заказать ему фасад и вводный зал павильона. Сказал, что согласится, если панно Серебряного будут перезаказаны Родионову. Когда рассказывал о Ерше и Леще, Петухе и Лисе, тискали себе гравюры: гравюру с изображением канала для нью-йоркской выставки и другие.

1939

2 января

Кажется, 27-го мы с Ермаковым на Выставке не были, в тот день договаривались с Владимиром Андреевичем относительно оформления им Ленинградского павильона. Его слова о том, что «за одного битого дают двух небитых».

Разговаривали и о возможностях писать по левкасу (отказавшись от объемов, рельефов и всяких выпиловок): чтобы хорошо получилась в таком большом объеме левкасная живопись, требуется очень ясно представить, как это будет писаться, то есть нужно учесть, что каждый мазок остается, хотя и легко все смывается.

Владимир Андреевич при нас сделал пробу по левкасной доске — написал голову. Предлагал вместо бутафорских деревьев сделать срезы деревьев (сосен).

17 февраля

Вчера в газете сообщили о смерти замечательного русского художника Петрова-Водкина. Видел его года два тому назад на его персональной выставке на Кузнецком (раньше видел его несколько раз, еще в тридцатом году, в Ленинграде). На выставке я встретился с Владимиром Андреевичем, ему очень нравились его картины, говорил о их настоящей народности, о «вещности» его живописи. В зал вошел Петров-Водкин, увидел Владимира Андреевича и с ним расцеловался. Владимир Андреевич говорил ему о работе Монументальной мастерской, просил туда зайти, так как считал его очень причастным к такому делу...

43
Имеется в виду графическая часть Шестой выставки Союза московских художников. Открыта 24 февраля 1939 года.

44
Иллюстрации П.Я.Павлинова к книге: *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. М., Гослитиздат, 1941. 1938—1941. Бумага, тушь, перо. ГТГ.

2 марта

С Тосей на шестой выставке графиков, на Кузнецком [43]. Ведущее — это Фаворский. Его «Эскалатор», его рисунок «Туся Козулина и Тамара Эйгес», другие его гравюры. Остальное, по сравнению с Фаворским, как бы несерьезное, но все же есть интересные работы: акварели Аксельрода, «Лермонтов» Павлинова [44], акварели Ечеистова, Горшмана, Гусятинского, рисунки Митурича и другие. Кро-

ме того, выставлялись и «молодые»: Безин и Поляков. А также и Д.Штеренберг.

11 марта

С Выставки поехали на доклад Бескина во «Всекохудожнике» о шестой выставке графиков. Встретился с Бродаты, которого поразила гравюра Владимира Андреевича «Эскалатор», то есть показал превосходство своего вкуса над вкусом других «крокодильцев». Бруни приглашал зайти в Мастерскую, чтобы посмотреть нарисованный им Кавказ «в натуральную величину»... [45]

25 марта

Посетили с Ермаковым мастерскую Бруни; туда нас заманил И.Поляков для подписания бумажки о том, что мы действительно согласны работать исполнителями в бригаде Гончарова на Сельскохозяйственной выставке, в павильоне ДВКА [46]. В мастерской очень тесно, так как все работают на заказ. Все завешано картонами. Владимир Андреевич рисовал лошадей для Сельскохозяйственной выставки [47]. Показывал эскизы росписи в Калинине (его, Безина и Кравцова) [48]. Бруни рисовал картон для Азербайджанского павильона (птицы на розовом небе).

15 апреля

Десятого, одиннадцатого и тринадцатого, вечерами, в клубе им. Серафимовича состоялось отчетное собрание членов Горкома графиков. В залах клуба выставка членов Горкома, посвященная XVIII съезду партии. Интересных тематических композиций, кроме «Эскалатора» WF [49], нет, но есть несколько хороших рисунков. Лучше другого: рисунок и акварель Аксельрода, рисунок Владимира Андреевича (портрет Гольденвейзера), рисунок Никиты Фаворского, судакский пейзаж В.Федяевской и другое... На собрании деловая беседа с О.Розенблатт: Владимир Андреевич оформляет в консерватории «Орестею» Танеева [50], оформляет очень быстро, к 28 числу, и ему нужны помощники-исполнители. Дали согласие: Урусевский, Шмаринова, она сама, Ф.Константинов, и что-то вроде того, что Владимир Андреевич ничего не имеет против, чтобы принял участие и я.

Сегодняшнее посещение с Урусевским мастерской Бруни — уже насчет «Орестеи». Владимир Андреевич рассказывал, как им все задумано сделать, и подтвердил, что надо к 28-му, в этот день премьера [51]. Работать с 19-го числа.

28 апреля

Вечером двадцатого в Политехническом музее на докладе о XVIII съезде партии. Встреча с Гончаровым, который просил помочь нарисовать эскизы [52], так как он не укладывается в сроки (в этот же день про это же позвонил Игорь [Поляков]). На следующий день в мастерской Бруни разговаривал с Владимиром Андреевичем, который сказал, что к фактическому рисованию декораций приступим лишь через три дня, что дало мне возможность согласиться на предложение Гончарова... Владимир Андреевич показал черновые эскизы оформления и рассказывал, что

45
Картоны Л.А.Бруни для сменных панно на тему «Природа Азербайджана» для павильона Азербайджанской ССР на ВСХВ. 1939. Не сохранились. Панно не были осуществлены. Эта работа Бруни упоминается в записи Вакидина 25 марта 1939 года.

46
«Дальневосточный край». Роспись фасада павильона «Дальний Восток» на ВСХВ бригадой художников под руководством А.Д.Гончарова по его эскизу (сграффито с подпиской альфреско). 1939.

47
Панно «Табун» (холст, темпера, не сохранилось) для павильона Поволжья на ВСХВ. В.А.Фаворский при участии И.К.Безина. Запись в дневнике Вакидина 10 мая 1939 года свидетельствует о том, что в исполнении принимал участие также С.П.Урусевский. Панно упоминается также в записи Вакидина 16 мая и 19 июля 1939 года.

48
В.А.Фаворский, И.К.Безин и Г.А.Кравцов были в числе авторов и исполнителей нескольких панно для раздела «Наша область» в Доме пионеров города Калинина (темпера по левкасу). 1940—1941. Темы панно: пейзажи Калининской области, промышленные предприятия, портреты деятелей культуры. Работы Фаворского для Калининского Дома пионеров упоминаются также в записях Вакидина 16 мая 1939 года и 19 мая 1941 года.

49
Здесь и далее латинскими буквами WF передана монограмма, которой подписывал В.А.Фаворский гравюры.

50
Концертное исполнение оперы С.И.Танеева «Орестея» в Московской государственной консерватории. Постановка Б.Л.Яворского, общее руководство М.В.Юдиной.

51
Премьера состоялась 6 мая 1939 года.

52
См. примеч. к записи 25 марта 1939 года.

и как придумал сделать. За хором будет задник. Задумал написать его тушью по негрунтованному холсту. Черное с серым — крупный орнамент, так, чтобы забить рисунком пятнистость хора. Перед хором, за солистами, сидящими на стульях, барьер в виде отдельных экранов. На одной их стороне орнамент «по теплому», на другой — цветы. Это уже для финала, для Аполлона. Для Аполлона же — две, сверху, занавески (по белому золотом и голубым) и к этому же чуть костюмировки для солисток, и все.

8 мая

На репетиции, которая проходила на фоне недописанного задника, выяснилось, что он светел, и нам пришлось его перекрывать. Возни с ним было много, но в конце концов он все же получился. Хор на его фоне был очень хорош. Владимира Андреевича сначала смущало, что теперешние лица в пиджаках и при галстуках «не совсем вяжутся», но потом он успокоился:

— Получается вроде как фаюмские портреты, смотрятся на таком фоне как тогдашние греки.

На самом спектакле хор от левого края тесно стоял в профиль, но ближе к роялю (Юдина) и дирижеру (то же и с правой стороны) принимает уже анфасное положение. Когда стали более-менее разделываться с главным задником, приступили к левкасным экранам, место которых в спектакле впереди хора и сзади солистов. Урусевский очень отличился на закручиваниях волюты (его выражение: «Владимира Андреевича хлебом не корми, дай лишний раз ее закрутить») — Владимир Андреевич признал, что он «закрутил» лучше его, чем доставил Урусевскому много удовольствия.

— Переплюнуть Владимира Андреевича, и в чем? В закручивании волюты! Это кое-что значит!

Но вообще, в начале работы (под конец все же до него стало доходить: «Борода все же — философ»...) Урусевский не очень одобрял «вообще стиль его работы», находил его манерным и даже, что — «модерн». Мне кажется — не нравится, потому что ко всему отношение лишь вкусовое, эстетское, то есть предвзятое; например, ему не нравилось, что Фаворский рисовал на щитах такие цветы, как тюльпаны, гиацинты, так как он такие цветы вообще не любит...

С одной стороны экранов изображения волют между кинжалами, на другой стороне, на двух — оливковые рощи, на других двух — цветы, тоже между кинжалами. Оливковые рощи для сцен Ореста и Электры, цветы для появления в конце спектакля Аполлона. Для Аполлона им запроектированы две занавески (два солнечных луча) из бледно-розовой вискозы (золото и голубое по бледно-розовому). Левкасы писались во время концерта в малом зале, за загородкой, сделанной из нашего же задника. Все цветы и одну оливковую рощу писал Владимир Андреевич, другую оливковую рощу скопировал в обратную сторону я, получив при этом первый опыт писания по левкасу темперой. Темпера делалась из японской гуаши, которую Владимир Андреевич не ставил ни во что (анилины), путем прибавления яйца с уксусом.

С четвертого на пятое, после того, как Владимир Андреевич ушел домой, легли спать (уже почти совсем рассвело) на балконе малого зала на очень узких, страшно неудобных скамейках; и было такое чувство, что только уснул, как раздался звук не то трубы, не то органа...

В ночь с пятого на шестое вместе с Владимиром Андреевичем написали занавески для Аполлона (эту ночь не спали совсем), и это было уже последнее. Спектакль в общем получился, даже понравился, так что администрация решила его обязательно повторить. Владимир Андреевич остался нашей работой доволен. Чрезмерная скромность на работе Наташи Шмариновой: Владимир Андреевич даже забыл включить ее в список для объявления по радио.

10 мая

Разговор по телефону с Урусевским, который работал в мастерской Бруни, калькировал с картона лошадей Владимира Андреевича на холст. Недоволен тем, как в Мастерской все рисуют, о чем Владимиру Андреевичу и сказал, посоветовав пригласить меня и Ермакова, на что Владимир Андреевич сказал: меня он ценит, а «Ермаков ведь не пишет и не рисует». Что вообще-то можно сказать и обо мне.

16 мая

Недавнее посещение с Урусевским мастерской Бруни, специально чтобы посмотреть «лошадей» (для Сельскохозяйственной выставки) и «Пушкина» для Калинина — WF.

15 июня

Награды Парижской выставки [53]. «Grand prix» — Фаворскому, Иогансону, А.Герасимову. Золотая медаль Гончарову, Дейнеке и другим.

53
Имеется в виду Международная выставка в Париже 1937 года.

19 июля

Открытие Сельскохозяйственной выставки будет первого, почти все, в основном, уже готово. Очень занимательные лошади в павильоне Поволжья. Написаны Владимиром Андреевичем. Там же — хорошая живопись Истомина, в Азербайджанском павильоне — фреска Родионова «Молодой Сталин» и «Ашуги» Л.Бруни [54].

54
Три пейзажных панно К.Н.Истомина. Не сохранились. Фрески М.С.Родионова «Молодой Сталин на Бакинских промыслах» и Л.А.Бруни «Соревнование ашугов».

15 августа

Эти дни я грунтовал имеющийся у меня холст (на четырех маленьких подрамниках) по рецепту Гусятинского, у которого я на днях был и смотрел его живопись за последний год или два — натюрморты. Встретился я с ним у Владимира Андреевича, которого мы не застали, и он, хотя было очень поздно, завез меня к себе.

20 августа

Вечером шестнадцатого был у Владимира Андреевича. Когда сказал о том, что еду в Сочи, а куда дальше — еще не решил, он — о том, что, наверное, хорошо идти пешком от Сочи до Сухуми по берегу моря. Он ви-

дел Сухуми несколько лет назад [55], когда была метель и был по колено снег. Это было в феврале. Сначала он показал мне иконы с изображениями Будды, которые он выменял в Калмыкии на свои рисунки, потом показывал нарисованное в Калмыкии [56], главным образом портреты (нарисованные простым карандашом и цветными) — некоторые замечательные, другие, быть может, излишне этнографические, но так ему рисовать, по-видимому, было нужно (определенный тип, национальный костюм), и к тому окружающие и позирующие требовали сходства и все позировали не более получаса в среднем.

Когда позже я его провожал и мы шли по Мясницкой (он шел на собрание строителей мастерских и дачи), разговор был о мастерской Бруни, сообщил о том, что ее все-таки выселяют, и выселяют в Новодевичий монастырь (в одну из башен) [57], и как, наверное, будет неудобно; но вот уже скоро будет как бы вариант мастерской, это когда они с Никитой построят свою мастерскую. Строится уже несколько лет [58], и уже много ушло на строительство денег, деньги на это требуются еще, поэтому и приходится постоянно думать об их заработке. И что, если вдруг пропадет вкус к такой работе, когда нужно без конца выдумывать и выдумывать...

— Сегодня, например, весь день выдумывал орнамент для занавеса в Театре Красной Армии [59] и ничего не вышло. Такая работа, наверное, похожа на придумывание анекдотов: попробуешь так — неостроумно, попробуешь иначе — банально, и так в течение дня... Если пропадет к такому вкус, тогда, наверное, катастрофа.

Из МОССХа спросили, что бы он желал делать к юбилейной выставке 1942 года. Больше всего хотел бы по-настоящему сделать «Слово о полку Игореве» и сделать это книгой. Боится, что такое может показаться неинтересным, тогда предложит (и это тоже было бы очень хорошо) тему о Калмыкии. Быть может, это будет живопись темперой — групповой женский портрет в национальных костюмах. А о Москве он не знает, что предложить, так как «Эскалатор» его «не пошел», в «Художнике» его маринуют. Но подобная этой тема все же есть — это электричка, вагон внутри, все так, как он видит, когда ездит в Загорск. Тема та же, что и «Эскалатор», то есть изобразить так, чтобы как бы и самому присутствовать, иметь точное свое место.

— У Лабаса не получилось, потому что он себя как бы выбросил, взял вагон в разрезе... [60]

Дошел с ним до большого дома в Орликовом переулке.

20 декабря

Позавчера вечером показывал рисунки (понемногу, с тридцать шестого года) Гусятинскому — думал, что он будет что-нибудь говорить по их поводу, но ничего почти не говорил. Перед показом был разговор об искусстве, оказывается, он подобно Митуричу «не признает» Ренессанс. Из «тех» художников нравится лишь Микеланджело, потому что он был свободен «от всего постороннего».

55
В.А.Фаворский был в 1934 году в санатории в Цхалтубо.

56
В.А.Фаворский ездил в Калмыкию летом 1939 года в связи с иллюстрированием калмыцкого народного эпоса «Джангар».

57
На самом деле — в бывший Донской монастырь.

58
Имеется в виду строительство В.А.Фаворским мастерской и квартиры вблизи Измайловского парка в общем доме с И.С.Ефимовым, Л.А.Кардашовым и В.В.Мазуриным (ныне Новогиреевская ул., дом № 7), где Фаворский поселился с семьей зимой 1939—1940 года.

59
В 1939—1940 годах В.А.Фаворский выполнил с бригадой художников по своим эскизам роспись жесткого раздвижного занавеса в зрительном зале основной сцены Центрального театра Красной Армии (ЦТКА) в Москве (темпера на холсте, наклеенном на металл. В сб. «Мастерская монументальной живописи» ошибочно указано — фреска). Об этой работе упоминается также в записях 2 марта и 5 апреля 1940 года и 30 октября 1950 года.

60
В.А.Фаворский имел в виду картины А.А.Лабаса, который в двадцатые годы часто изображал людей в движущемся аппарате (поезде, трамвае, дирижабле, аэроплане).

Микеланджело не признавал сходства, он сказал Медичи: «Кому будет интересно через тысячу лет, какой ты?»

Я пытался защищать сюжет, который может служить для живописи как бы канвой (Делакруа), как служит либретто для музыки. Говорили о том, что всегда искусство признается позже. И вот если бы Владимир Андреевич, расписав Театр Красной Армии, был награжден, то тогда (только тогда) можно было бы злопыхателям утирать носы. Но это, по-видимому, утопия.

1940

7 февраля

Был два раза на перевыборном собрании в МОССХе. (Право пойти на собрание купил, заплатив 22 рубля членских взносов.) Слушал отчетный доклад председателя правления А. Герасимова. Упомянул про «Гран-при» с Парижской выставки и забыл упомянуть, что такое же «Гран-при» получил WF. Сказал, что после того, как уничтожили группировки, художники делятся лишь на довольных и недовольных. Недовольных материальной стороной дела.

2 марта

В издательстве опять были просмотрены все мои рисунки «персонально», и не менее 50% из них было забраковано, а об остальных каждый раз морщились. Не устраивает, потому что в основе — рационализм, ко всему рационалистическое отношение, так как «неправильная школа».

Безин провел меня в Театр Красной Армии, где заканчивается писание портала Фаворским и уже готов плафон Бруни и плафоны Павловского и Эльконина[61]. Портал я видел небольшими частями и видел его эскиз.

20 марта

Шестнадцатого, с Ермаковым, посетили WF, чтобы поздравить с днем рождения (опоздали на день), но главное в любопытстве иногда посещать. Последний раз были у него летом, следующее посещение состоится, наверное, не раньше, как через полгода или через год, так как все же чувство неловкости, хотя внешне все в порядке. Мне кажется, что разговор всегда бывает в холодноватом тоне. Так потому, наверное, что всегда как бы огораживается чем-то вроде настороженности (это есть, наверное, в одинаковой степени и у Никиты). В общем, сидели и тискали последние гравюры (к «Джангару») я, Ермаков и подошедший позже Эльконин, а Владимир Андреевич и Никита продолжали работать. Как все потеснились, чтобы пришедший Пиков занял за столом свое место. Вошел (наверное, это происходит каждый вечер) на несколько минут Истомин и сообщил, что следует пойти на концерт Гедике в консерваторию еще и потому, что там сейчас единственное место, где продают пиво. Ермаков возразил: пиво еще продают в детском кинотеатре.

61
Л.А.Бруни расписал в Центральном театре Красной Армии плафон зрительного зала основной сцены, В.Б.Эльконин — плафон центрального фойе зрительного зала основной сцены, С.А.Павловский — плафоны двух боковых фойе. Роспись Л.А.Бруни упоминается также в записи Вакидина 15 июня 1956 года.

В выходной день с Гришей Кравцовым на выставке античной живописи. В разговоре с ним — о конкуренции, какая есть в мастерской Бруни, о трудностях заниматься искусством, о том, в какую сторону меняется WF.

5 апреля

Разговор по телефону с Гришей Кравцовым[62]. А. Герасимову не нравится портал WF: «Я же говорил, что не получится. Все деревянное». Разговоры о переделках.

62 Г.А.Кравцов работал в бригаде помощником В.А.Фаворского в ЦТКА.

29 апреля

Вчерашняя встреча с Истоминым и его спутником Давидовичем. Мы встретились в бюро пропусков, потом на художественном совете у главного художника Астафьева, утверждался эскиз панно Истомина для павильона Ветеринарии. Эскиз забраковали.

15 мая

Вечером 11-го привезли[63] два незаконченных панно Истомина, одно из них было только начато. И в ту же ночь он писал их с двумя помощниками — Давидовичем и Балихиным, а в ночь на 14-е с Балихиным.

63 По-видимому, в павильон Ветеринарии на ВСХВ, в оформлении которого Вакидин в это время принимал участие.

Разговор с Истоминым. Сказал ему, что нам (Грише Кравцову, Ермакову и мне) очень нравится его панно, и такое чувство, что просто ему не дают писать. «Да, действительно, не дают» — он сделал по контрактации эскиз про рыболовные промыслы, показывал шестерым художникам, причем различных направлений: Бруни и Фаворскому (хотя и одно направление, но различные), «натуралисту» П.Львову, Родионову (ни то, ни се), Машкевичу, который знает, «пойдет» или «не пойдет», и Лабасу. Все они сказали, что должно пойти, но председателем комиссии оказался Кацман. Присутствующий П.Кузнецов сделал вид, что опоздал. После того, как не приняли, требуют обратно полторы тысячи аванса.

Сидели очень рано — недавно рассвело — около павильона на лавочке, было чуть туманно, медленно и очень низко пролетела чайка, которую я вспугнул.

5 июня

Первого вечером был у Владимира Андреевича. Ездил к нему за «Джангаром»[64]. Он получил 25 экземпляров, чтобы иметь возможность «удовлетворять своих». Застал у него гостей (пили красное вино), среди гостей флейтист из Большого театра, учитель Пикова. Все были уже на взводе. Разговор шел главным образом о необходимости изучения старины. Есть еще Углич, Новгород, Псков, которые надо обязательно видеть. Я пил из пиалы Юры Павильонова[65]. Об этом мне сообщил Никита. С ним я отправился к Истомину насчет грунта, который он мне обещал еще на Сельскохозяйственной выставке. Рецепт грунта после дал мне и Владимир Андреевич (яичный). Потом Никита меня провожал до площади Пушкина. Никита считает меня индивидуалистом.

64 Оформленная В.А.Фаворским книга: Джангар. Калмыцкий народный эпос. М., Гослитиздат, 1940.

65 Товарищи по мастерской тяжело переживали преждевременную смерть талантливого художника Г.С.Павильонова (умер в 1937 году).

Вчера поздно вечером позвонила Розенблатт и предложила работу — восстанавливать декорации Влади-

66
Речь идет о реставрации декораций Фаворского, выполненных в 1936—1937 годах к спектаклю Московского театра Революции по пьесе Лопе де Вега «Собака на сене» (постановка В.Н.Власова, режиссер М.И.Бабанова).

мира Андреевича к «Собаке на сене» [66]. Две с половиной тысячи на троих (третий — Н.Дюкалова). Я не отказался потому лишь, чтобы не было после угрызений совести, когда не будет денег. Наверное, занятия живописью придется опять свернуть.

25 июня

Раньше не записал о посещении Музея изобразительных искусств — как раз во время своей живописи.

55. Натюрморт с белыми цветами. 1940



Картины Пуссена и натюрморт Шардена до такой степени показались недосягаемыми — при сохранении цельного глубокая деталировка, и при этом же «божественность» в цвете,— что меня охватило нечто похожее на тоску и апатию. Может быть, это чудно, но чуть позже мне стало легче от барбизонцев, они великолепны, но почему-то более понятны.

5 июля

Условия работы как будто хорошие — декоративные мастерские Большого театра. За вчерашний день каждый из нас (Розенблатт, Дюкалова) нарисовал по одной декорации, сегодня должны составлять колера и раскрашивать.

В окне очень красивый пейзаж города с деревом. Как красив город летом (в особенности, наверное, чужой;

Тифлис, например, Киев, где много деревьев; но и Москва), в особенности к вечеру, когда становится прохладней, когда часть домов уже в тени, а участками все еще в свету, в ярком (цвета золота). Цветные платья людей.

9 июля

Когда мы только начинали писать, нас посетил Владимир Андреевич (в сопровождении Прусова). Мы тогда подбирали колер. Он у нас очень долго не получался. Владимир Андреевич посоветовал, в шутку, подбавить черного, разъяснив, что так всегда советует Бруни: «Если не знаешь, какого цвета, то подпусти черного». И по этому же поводу — анекдот, рассказанный ему Анатолием Марковичем [Гусятинским]. Ученик спросил учителя, как писать — плешивый или плѣшивый? Ответ: когда не знаешь как, тогда надо писать — лысый.

Разговор с Надей Дюкаловой об Истомине. Сравнивался нами с Владимиром Андреевичем. Надя отметила в Истомине наличие лени (уже три года совсем не пишет, ссылаясь на разные объективные причины). Как ведет себя Владимир Андреевич, когда с ним работаешь? Самый большой упрек это «ах, вы, разбойники», а Истомин, когда работает на заказ, не знает, чего он хочет, поэтому просит, чтобы его «сдерживали», так как в последний момент он готов начать переписывать все заново, а на помощников жалуется «по секрету», что «все портят».

Я же сказал, что меня стало меньше, чем раньше, удовлетворять искусство Владимира Андреевича; меня почему-то стала беспокоить его заранее предрешенная форма, хотя я понимаю, что у него это получается здорово. А в работах Истомина, хотя рисунок слабее, что-то трогает меня за сердце, наверное, дело здесь в живописности. Идеал — это живопись Эдуарда Мане, хотя мы ее знаем лишь по репродукциям. Надя сказала, что живопись Эдуарда Мане очень нравится и Владимиру Андреевичу.

17 июля

На новом месте, уже в театре Революции, дела идут очень медленно. Вчера Владимир Андреевич сделал нам разные указания (просил «проявлять творческую инициативу»), без которых тоже не очень у нас двигалось.

С Надей же остались вечером посмотреть еще раз «Собаку на сене», которую почти забыли — забыли, где какая часть декорации находится. Оформлением остались очень довольны, игрой меньше, так как Диану играла не Бабанова, а Страхова, но Теодоро был Лукьянов, Тристан — Орлов понравился более прежнего.

Вчера вдруг, забросив работу, вместе с Владимиром Андреевичем отправились на Сельскохозяйственную выставку, вернее в Останкинский парк (часть парка будет присоединена к Выставке), в павильон МОПРа, смотреть фрески. «Испанию» писал Владимир Андреевич (помощники Прусов и В.Федяевская), «Китай» — Бруни (помогал Сахнов), «Англию» — Гончаров (помогали Безин и Поляков), «МОПР в колхозе» — Эльконин и Эдельштейн, «Парад на Красной площади» — Соколов и М. Родионов [67].

67 Павильон МОПР (Международной организации помощи рабочим) не был открыт. Упоминаются фрески: 1. «Оборона Мадрида», автор В.А.Фаворский (при участии С.Г.Прусова и В.К.Федяевской). В сб. «Мастерская монументальной живописи» вместо С.Г.Прусова ошибочно указан А.И.Сахнов. 2. «Китайские партизаны», автор Л.А.Бруни, помощник А.И.Сахнов. 3. «Разгон демонстрации в Лондоне», автор А.Д.Гончаров, помощники Н.К.Безин и И.А.Поляков. 4. «Заседание ячейки МОПР в колхозе», авторы К.В.Эдельштейн и В.Б.Эльконин. 5. «Демонстрация на Красной площади», автор М.С.Родионов, помощник С.Н.Соколов.

8 августа

Перетащил мольберт и этюдник с красками на шестой этаж, а вчера с утра начал писать пейзаж, видимый из окна. Был очень ветреный день, и солнце часто скрывалось. При его свете крыши приобретали трудноуловимый золотистый цвет.

В Детгизе получил пять авторских экземпляров «Стихов» Введенского. Несмотря на то, что я очень добросовестно откорректировал обложку, ее напечатали совершенно неисправленной. Она вышла в свет перерисованной чужой рукой, с обрезанным низом. Рисунки некоторые напечатаны ничего, а другие плохо.

15 сентября

«Чтоб заниматься гравюрой цветной — мало жизни одной» — текст плаката, который висит над Пиковым в комнате Владимира Андреевича.

26 ноября

Последние дни делались попытки рисовать с натуры. Два вечера делал наброски в клубе «Каучук», два раза был в клубе «Авиахим»: один раз в кружке курилкиных учеников, другой раз — в кружке митуричевых учеников.

Пришел Митурич, и я от него получил первый урок. Начал он с того, что сказал:

— Зачем повторять прошлую постановку? Зачем вообще длительные постановки, когда всякий раз можно сделать новую хорошую постановку?

Усадив на стол модель, он произнес нечто вроде вступления-разъяснения, что видим и как следует рисовать. Следует обязательно начинать с цвета тех предметов, какие мы видим, в данном случае — цвет фона (стены), цвет тела (спины), цвет головы (волос). (Я понял, что разговор только о локальном цвете предметов.) И с этого начинать обязательно, иначе будет вульгарно и еще как-то (совсем как-то плохо). Потом надо думать о конструкции предметов и об их отношении к листу бумаги; и начинать рисовать надо абстрагируя, но не до такой степени, чтобы получились какие-либо кубы, а чтобы все характерное — цветовое главным образом — было с самого начала. Если рисунок на три часа, то первый час надо нажимать карандашом как можно слабее, выявляя лишь основное цветовое и в конструкциях, так как после перерыва модель точно, как раньше, уже не сядет, и только в последний час решительными линиями заканчивать рисунок.

— Важно, как вы коротко и в то же время много расскажете о данном образе.

Я сразу же наделал очень много лишних линий, начал не в цвете. Все же по-настоящему рисовалось два следующих часа, когда Митурич ушел.

Еще рисовал два раза по вечерам в клубе на Масловке, где мне понравилось в особенности делать наброски, которые заведено делать в последний час: три по пятнадцать минут каждый.

В МОССХе[68] было собрание графического сектора, перед собранием — открытие выставки В.Чернецова и

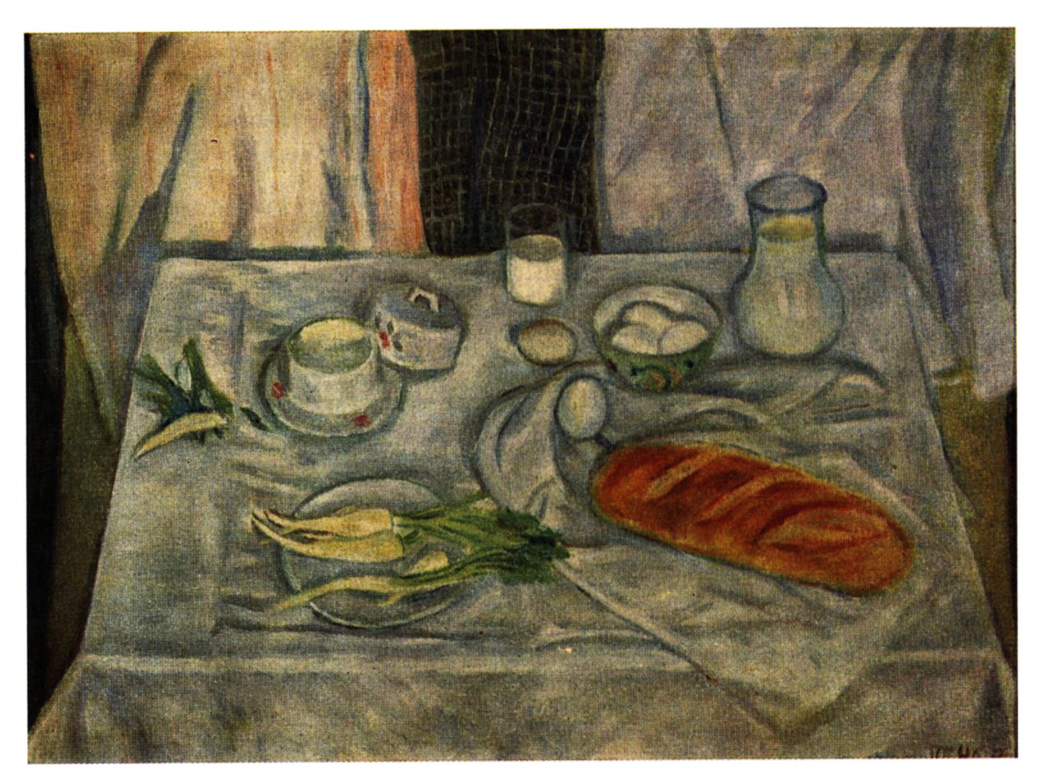
68
Здесь и далее — в помещении МОССХа в Ермолаевском переулке.

П.Кузьмичева. Володины работы для меня любопытнее кузьмичевских.

14 декабря

Двенадцатого вечером обсуждение выставки Кузьмичева и Чернецова. В прениях после искусствоведческого доклада выступил Митурич, сказал, что ему импонирует Чернецов, его отношение к живописи. Это новое искусство, настоящее отношение к цвету и конструкции. Это «международная форма». А у Кузьмичева еще не живопись. Черно, графично... Потом хвалил Чернецова Львов, но в недостатках отметил «нереальный колорит». «Много живого и неполный реализм». У Кузьмичева много приятного, но нет еще настоящей живописи и большого рисунка. Меня порадовало, что тому и другому понравился именно Чернецов.

56. Белый натюрморт. 1940



1941

6 января

Таня Литвинова приглашала окантовывать работы Анатолия Марковича [Гусятинского]. В комнате Фани

Ильиничны [Полищук] было теплее обычного, так как была протоплена печка. На полу по-прежнему керосинка, но пол ледяной, вода в ведре льдом, из окон дует холодом. Фаня Ильинична угощала чаем меня, Таню и Ваню Безина. Окантовали несколько пейзажей и портретов; один из них чуть подкрашенный рисунок, как он по-особому «зазвучал», когда образовались вокруг белые поля. Фаня Ильинична показала мне (Ваня видел чаще моего) из рисунков и живописи несколько крымских этюдов, портреты гуашью — очень простые, даже похожие на рисунки из журналов, но только похожие, так как по талантливости хотя бы как у Тулуз-Лотрека. Портреты старух по характеристике мне напомнили уже и Рембрандта, но цвет другой (локальный?). Один из портретов Анатолия Марковича (белое старушечье лицо на зеленом фоне) — он особенно удался, его оценил и Владимир Андреевич — напоминает Грюневальда. Очень много рисунков с натурщиц — карандашом и кистью; потом снятая с подрамников живопись маслом, по-моему, тоже очень хорошая; и, наконец, замечательные рисунки с Кремлем на заднем плане — это когда был заказ для «Индустрии социализма»[69], рисовался вновь строящийся мост. Рисунки эти Анатолий Маркович не ценил, они даже «не попадали в папку». Очень ранние рисунки, еще до учебы у Владимира Андреевича (как Тырса, то есть сангиной врастирку). В основном рисунки кончаются 38 годом; в 39-м, до того, как заболеть, писал главным образом маслом[70].

При его жизни никогда не видел, чтобы он вешал свои работы на стену. Сейчас на стенах висят два пейзажа в тех же рамах, в каких они были на прошлогодней выставке на Кузнецком[71] (на которой он уже не был). На его кровати сейчас «живут» его работы, папки с рисунками всегда там. Комната тоже почти всеми вещами продолжает жить им: мольберт у изголовья кровати, чайник с красной ручкой и многое другое.

Меньше года назад он сидел на кровати с забинтованной головой, мне очень хотелось тогда его нарисовать. Отодранные и повисшие около печки обои мне все время твердят о катастрофе. Не только комната и вещи живут им, но и улица, и переулки, по которым надо идти к трамваю у Тишинского рынка. Когда случайно туда попадаю, мерещится он, идущий домой или из дома. Оказывается, он — из главных для меня художник, и прежде, наверное, был таким, но почему-то этого не понимал. Теперь же стало ясно, какой это художник и какое у него было замечательное стремление к удивительной по чистоте форме. Выставка должна быть прекрасной[72], если не будет как-либо скомкана. Цветы на столе (треугольниками), когда он умер, всегда будут напоминать мне его, и еще, наверно, долго буду помнить пейзажи и ветер, когда шли с похорон к поезду.

17 апреля

Во вторник в компании художников (Безин, Чернецов, Эльконин, Д.Бродская, Изаксоны, Т.Рейн) был у Митурича, который показывал живопись недавно умер-

69
Название Всесоюзной художественной выставки 1939 года.

70
После смерти вдовы А.М.Гусятинского — Ф.И.Полищук его произведения хранились у друзей. В 1981 году Вакидин передал в дар ГРМ работы маслом Гусятинского.

71
Седьмая выставка Союза московских художников. 1940.

72
Выставка А.М.Гусятинского не состоялась.

шей жены, Веры Хлебниковой, а также акварели и рисунки. И свою живопись и рисунки — некоторые очень хорошие, но во многом все же скорее зрительные, чем композиционные. В заключение предложил «пофилософствовать об искусстве» и зачитал свой последний критический этюд[73], основная идея которого (то, что до меня дошло сквозь декларативно-проповеднический тон) в том, что современное настоящее искусство основано на новом чувстве мира. Это новое чувство мира — вне понимания критиков, так как у них «набожное поклонение классикам», они «динамичность трактовки принимают за эскизность», у них «устарелое понимание качеств духовной жизни, литературное понимание» (а Тимирязев и Менделеев, например, прекрасно разбирались в живописи импрессионистов). Вот почему, откуда — трагизм положения современного художника. А «ответ на современность — только в пределах возможностей гармонии». То, что делается сейчас в этом направлении, имеет право на существование, но только не как произведение искусства, а как пособие для изучения того или иного вопроса, в то время как «чувство красоты и чувство истины — одно и то же чувство мира», почему и нет неинтересных или невысоких сюжетов для изображения[74] (рисунки В.Хлебниковой изображают или вешалки с одеждой, или посуду). В заключение предложил помогать друг другу в борьбе за новое искусство, за «международную форму искусства». «Если у одного получается, а у другого нет, последний помогает первому, зарабатывая на хлеб». Закончил несколько неожиданно, заявив, что мы должны были прийти к нему значительно раньше, еще 17 лет тому назад.

73
По-видимому, П.В.Митурич читал свою неопубликованную статью «О живописи» (1936), содержание которой перекликается с последующим изложением Вакидина.

74
Об этом см. в подборке высказываний и выдержек из статей П.В.Митурича об искусстве, опубликованной его сыном М.П.Митуричем: П.Митурич. Чувство мира. — Творчество, 1976, № 4. Развитие Митуричем этих же идей см. также в записи Вакидина 28 января 1948 года.

Общее впечатление у меня такое: учет пластической стороны дела, например, у WF не меньший, но дело поставлено значительно шире и объективнее, то есть с учетом и объективных реальностей. Все же, по-видимому, пластическая сторона дела может быть на службе у современности, ее задач, и тогда она в особенности чувствует себя здоровой, привольной (фресковая живопись, украшение быта живописью, слияние разных видов искусств). Подчеркивание, особый упор на пластическую сторону дела, может быть, обостряет чувство, одновременно обедняя, аскетизируя мировоззрение художника. Но весьма возможно, все это написано как невольная реакция против Митурича, так как я сам главным образом думаю о форме, сам по меньшей мере равнодушен к искусству, считающемуся реалистическим.

Мне хочется научиться делать композиции высокого пластического качества из толп людей, какие, например, видишь в метро или на улице, в магазине, на почте каждый день. Очень не хочется болеть, но часто теряю надежду избавиться от своей желудочной болезни...

19 мая

Событием за эти дни была поездка 15 числа к Владимиру Андреевичу. Это уже как будто бы третье 15 число, когда собираются у Владимира Андреевича в Измайлове, чтобы поговорить, порисовать, показать, посмотреть. Рисовали в мастерской, позировала же родственница

Владимира Андреевича, примерно часа два, рисовало человек десять. Хороший рисунок, со сходством, получился лишь у Владимира Андреевича. У меня совсем ничего не вышло, и к тому же рисовал на маленьком клочке бумаги (под большой формат не смог найти подложить что-либо твердое). Потом Владимир Андреевич показывал гравюры к «Гамлету»[75] и недавно законченный портрет Пушкина (с собакой) для Калининского Дворца пионеров и портрет Калинина (в вагоностроительных мастерских) — туда же[76]. Среди присутствующих был Коля Мухин. Его мнение о портрете Калинина: по цвету красиво, очень интересно, но это не живопись. На вопрос Владимира Андреевича, что он считает живописью, Мухин ответил:

75
Иллюстрации к оформленной В.А.Фаворским книге: *Шекспир В.* Гамлет. М., Гослитиздат, 1941.

76
Ныне панно принадлежат Калининской картинной галерее.

— Ну, как у Тициана, чтобы была цветовая лепка, что ли...

— Тициан и Веронез мне тоже нравятся. А нравится ли живопись Петрова-Водкина? И живопись ли это?

— Нравится.

— Так, может быть, живопись бывает разная?

А через некоторое время, глядя на портрет Пушкина, Фаворский сказал:

— Может быть, это и не живопись.

И немного позже разъяснил так: за последнее время много появляется валерной живописи, а он хочет, чтобы был валер, но сохранялся и силуэт. Я сказал:

— Как у Коро? У него и валер, и силуэт.

— Нет, у него один валер только.

Потом на примере портрета Калинина объяснил про «цветовой ключ». На заднем плане изображено пять, маленького масштаба, фигур рабочих, они что-то там по разным местам делают и все они разного цвета. Если сначала одновременно посмотреть лишь на четыре фигуры, качество цвета будет одно, пока мы не увидим пятую фигуру, нежно-голубую, «легкую», и тогда цвет остальных становится уже другого качества, он как бы аккумулируется. Или так: зеленая фигурка относительно группы рабочих, среди которых находится Калинин (на переднем плане, крупно), обладает опять-таки очень валерным цветом, который делается иным, если смотреть иначе (хотя бы одновременно с голубой фигурой). «Ключ» передней группы — в цвете двух женщин (справа и глубже), он нежно-розовый и голубой. Если прикрыть их или представить, что их на картине нет, то цвет лиц и одежды остальных рабочих (темно-красные, коричневые краски, почти только просто закрашенные поверхности) перестает быть материальным, локальным, делается очень легким. (Два дня спустя был вечером у Гриши Кравцова. Разговор на тему: живопись это или не живопись? Считает, что не живопись, так как дело большей частью ограничивается лишь цветовыми отношениями, цвет «не лепит», это скорее иконописно, все еще графично, а не живописно.)

Из приехавших к Владимиру Андреевичу свои работы показывал лишь Федя Константинов — много гравюр к «Мцыри» Лермонтова[77]. Эти гравюры Влади-

77
Ф.Д.Константинов. Оформление поэмы М.Ю.Лермонтова «Мцыри» 1940—1941 годов. Гравюры на дереве (фронтиспис, заставка, иллюстрации, концовка).

мир Андреевич хвалил, лишь сказал, что их, пожалуй, слишком много. Гравюры действительно выполнены с виртуозностью и очень пышные, но мне они не понравились, показались нереалистическими.

Пока рисовали, стемнело, и из мастерской перешли наверх, к столу с закусками, вином и самоваром. Зажгли две свечи. Разговоры о войне. Будем ли мы воевать?

Другое событие этих дней — посещение меня Аксельродом. Смотрел мою живопись, рисунки с 38 года. Ругал, и очень сильно, за то же самое, за что «страдаю» сам. Советовал не бояться сделать плохую живопись, не бояться плохо начинать. Рисунки ругал за малый формат, за отсутствие темпа (вялость линий и к тому же неточные), за отсутствие конструктивности (нужно делать больше ракурсов), советовал не бояться светотени и избегать «догм Фаворского», полюбить импрессионистов. Советовал переменить материал — карандаш на кисть, писать гуашью, акварелью в один, два, три цвета.

Но дело, по-видимому, в том, что рисование вечером в студии у меня как бы не в счет. Уже, наверное, полгода, как опять не имею возможности писать или рисовать днем и тем самым заняться «деланием вещей».

Потом пошли к нему в мастерскую, где он показывал свои старые работы.

25 июля

Вчера ночью во время налета бомба упала на бульваре неподалеку от нашего дома. Воздухом выбило стекла окон в нашем доме.

Сегодняшняя ночь прошла относительно спокойно, часов в 12 даже был отбой часа на полтора, когда удалось поспать. Эту ночь я торчал на чердаке, изображая пожарного,— пожарная маска и брезентовые рукавицы,— видел стрельбу зениток и, когда стало светать, с трудом, но различил вдали порядочное число заградительных аэростатов.

Вчера видел разрушения на Арбате, в том числе развалины Вахтанговского театра и контузии вокруг, слыхал, что здесь угодил, падая, самолет. Видел результаты падения бомбы во 2-м Неопалимовском переулке, пострадавшие от зажигательных бомб дома на Садовом кольце (дом с мемориальной доской о Грибоедове). Тося записалась на эвакуацию в последнюю очередь, но как это будет при безденежье, я не представляю. Вчера Тося принесла цветные репродукции с Сезанна — «La maison de Zola» — и с Гварди. Как странно смотреть, но Сезанн прекрасен, жаль, что не видел Иван Безин[78].

78
И.К.Безин в это время находился в армии.

28 июля

Вчера с Тамарой Рейн отвозили большую папку с работами Владимира Андреевича к нему в Измайлово. Эту папку (и тетрадь в кожаном переплете) накануне получили на квартире художника Аптера (так как квартира запечатывалась в связи с отъездом хозяев), куда перед отъездом занесла ее О.Розенблатт, у которой все это находилось (на предмет систематизации?) в мирное

время. Владимира Андреевича мы застали на огороде перед домом (Зеленский, Кардашов, дочка Маша). Очень много цветов (маки и другие). Он только что оправился после болезни (малярия). Мария Владимировна в постели — больна, и тоже малярия. Уезжать некуда, да к тому же сейчас острая необходимость приниматься зарабатывать:

— Если Москву не будут сдавать, то все будет


57. Тося в пальто. 1941



хорошо. Если бы я был один, то мог бы в случае чего уйти и пешком.

Никита в ополчении. Видели законченный натюрморт маслом («делла Роббиа») [79].

2 августа

Липа Ройтер рекомендовал меня на работу в проектный институт. Вчера весь день макетировал [80].

Ваня Безин вдруг вернулся из армии — отпустили в невойсковики — и тоже устраивался на эту же работу по маскировке. Вчера тоже весь день макетировал там же, а вечером, когда с ним гуляли по Тверской (мешки с песком на месте витрин), тосковал и говорил: «Хорошо бы с утра начать писать. Но все-таки здесь делаешь настоящее дело, пусть тяжело служить, зато совесть будет чиста...»

79
В.А.Фаворский: «Натюрморт с барельефом и бронзовой фигуркой». Дерево, левкас, темпера, масло. Собр. Л.Д.Кардашовой. В каталоге выставки Фаворского 1986 года датируется 1939 годом. По-видимому, об этом же натюрморте Вакидин записал 17 июня 1941 года: «[15 июня] видел... начатый натюрморт (масло по левкасу)» (запись опущена в настоящем издании).

80
Вакидин работал в бывшем Архитектурном институте, реорганизованном в маскировочный, изготовлял и раскрашивал макеты, служившие образцами для маскировки зданий.

1942

22 января

Портрет Тоси писал всего один сеанс (час с небольшим). На другой день сеанс не состоялся, так как Тося с трудом утром встает, и на этот раз сидела меньше получаса, я лишь старался «сгладить» очень явные погрешности. «Свободно» и «произвольно в цвете» в какой-

58. Военная Москва. 1943



то мере получилось, но если бы хотя еще один сеанс, чтобы найденное сохранить, добиться большего сходства. Надо научиться писать медленно и продуманно, но чтобы казалось, что это написано с легкостью. За портреты мне надо браться как следует. Надо их писать побольше, хотя бы так же, пока нельзя иначе, односеансово и эскизно. Чувствую, что это мне много даст в понимании настоящей живописности.

Вчера была у нас Туся Козулина (как раз когда не было света), рассказала о том, что Владимир Андреевич преподает в Самарканде[81] и что там плохо.

25 февраля

Городские пейзажи, которые я «хорошо вижу».

81
В 1941—1943 годах В.А.Фаворский с семьей жил в эвакуации в Самарканде, преподавал в Центральном художественно-промышленном училище (с 1943 года — Московский институт прикладного и декоративного искусства).

Несколько дней по утрам стоял золотисто-розовый туман (или это такой свет от солнца), такого же цвета было небо между домами. Два замечательных пейзажа во дворе: желтая стена дома со снегом на всяких выступах и карнизах, за домом дерево; другой — деревья, их ветки, под ними тропинка, протоптанная через сугробы. Больше всего я хотел бы жить так, чтобы уставать за день напряженной работы, уставать сильно, но при этом получать удовлетворение от этой работы, так, чтобы было на душе весело, то есть я хотел бы заниматься живописью.

Вот, например, сегодня я совершенно ясно видел и понимал, как можно было бы написать Москву, Покровку в оттепель, в сумерки — заваленные снегом дома, тяжелое небо и черные полосы трамвайных рельсов... Или писать портреты совсем простых, обычных людей: всяких дяденек, тетушек, замечательных девушек, каких видишь в трамвае и метро,— в них заложена самая настоящая пластика. Позавчера был яркий, солнечный день, с красными флагами на домах (День Красной Армии). Все вдруг сделал странным проплывший по улице среди людей и трамваев аэростат. Какое это время — об этом твердит многое: хотя бы плакаты ТАСС, заколоченные фанерой витрины магазинов, сами люди, их вид, окна многих домов. Как-то вечером сильно палили из зениток.

Сегодня открытка от Веры Федяевской; узнал о том, что Ваня [Безин] заболел в дороге сыпняком и воспалением легких и лежит в больнице в Свердловске. Открытка от Елизаветы Михайловны[82], в ней о смерти Тосиной тети Оли и двоюродного брата Владика в Ленинграде.

82 Мать жены Вакидина.

2 марта

Когда в Горкоме графиков получал карточки, от Лели Коджак узнал о смерти Игоря Полякова. Об этом написал к себе домой Володя Чернецов, с которым он был в армии, то есть в какой-то деревне, в Татарской республике. Примерно в ноябре его мобилизовали, и он пешком с частями туда шел. Не выдержал этого, отстал (упал) и догонял часть, находясь в обозе. В Казани немного отдыхал у Федяевских, потом еще отдыхал несколько дней в Чебоксарах. В части он встретился с Володей, и они последнее время жили вместе, оба непригодные к военным делам и оба больные. От Володи еще раньше была открытка, и в ней — о том, что у Игоря кровохарканье, потом еще (от 5-го числа) к Бруни, чтобы хлопотали об отозвании, а восьмого он умер. Игорь, по-видимому, был обреченным, так как примерно год назад была операция по поводу опухоли в желудке. Игорь из числа наиболее мне близких людей. Как он рос и превращался в большого художника. Его «правоверность», которая оставила порядочное число замечательных рисунков. Мне они кажутся лучше рисунков Митурича, то есть архитектоничнее. Последнее время — как бы реакция, даже, может быть, неосознанная, «против правоверности» — его тяга к живописи, как и у многих других графиков, к импрессионистам (Мане, Моне и другие). Мне все хочется и никак не удается вспомнить, когда и как я

его видел последний раз. Он тоже в тридцатом году перевелся из Ленинграда, но я как следует с ним подружился в Москве, когда он уже учился у Владимира Андреевича.

17 марта

Встретился в «Дружных ребятах» с Володей Чернецовым, его отпустили в запас. Опухшее от голода и больного сердца лицо. Он считался все это время в не-



59. Боец Витя Кравцов. Госпиталь. 1944



строевиках, числился в рабочем или восстановительном батальоне и все время рисовал. Рассказывал, как внезапно умер Игорь [Поляков]. Завтра должны в «Дружных ребятах» давать работу. Номер как будто бы будет посвящен героическому Ленинграду.

Был в МОССХе, присутствовал на заседании графического сектора: доклад редакции «Искусства» о выпускаемых ими открытках. Прения о качестве продукции (Радлов, Елкин, Бочков, Пиков, Добров и другие). Бочков отрицал малые формы:

— Нужно писать картину, а с нее всегда можно сделать хорошую открытку.

Пиков в ответ, робко — о стиле, о том, что и малая форма может быть монументальной.

12 апреля

На заседании бюро графического сектора в МОССХе просматривали работы, чтобы решить, годен ли в члены. Как будто отнеслись одобрительно. Смотрели Радлов, Каневский, Бочков, Лаптев, Добров, Пиков,

Шмаринов, Павлинов, Бруни. Последний вроде как помогал — все справлялся о моих монументальных работах на Сельскохозяйственной выставке. Предстоит еще просмотр на Правлении, если приняли на бюро [83].

Как все же не вовремя оторвало меня от живописи, как раз, когда я вроде как поймал ее за хвост (например, я понял: для того, чтобы был «цвет», нужно брать поменьше красок). Так как в тот день таскался с папкой, пришлось удовлетворить любопытство Ильина и показать ему работы. Сказал мне, что я не график, а живописец. Жаль, что не спросил у него, хорошо это или плохо... в смысле получения у него в дальнейшем работы.

83 Вакидин был принят в члены МОССХа в 1939 году. Речь идет о перерегистрации недавно принятых в МОССХ, что давало право на получение рабочих продовольственных карточек.

15 апреля

Ровно пять лет назад начал эти записи; так как на этот раз получается как бы «юбилей», я должен посмотреть на весь пройденный за это время путь, быть может, даже за все время с окончания института в 35 году. Цель этих записок, намеченная почти подсознательно, из внутреннего чувства необходимости,— кроме того, чтобы настоящее оставляло след, это организовать свое время, осознавать, контролировать себя (опять же желание быть целеустремленным),— в какой-то мере достигнута. Мне кажется, записки играют эту роль. Они хотя бы научили меня быть постоянным. Сейчас, когда оглядываюсь назад, мне интересно, что я делал, к чему стремился, чего достиг главным образом как художник.

Два первых периода (до ведения записок):

1) с июня 35 по апрель 36 года. Летом последний раз жил в Воронеже, много рисовал с натуры. Осенью, когда у меня подходили к концу деньги (тогда совершился переезд из общежития в комнату на Потаповском), начал пытаться зарабатывать. Мои первые заработки в Коизе [84] (силуэты); и, кажется, именно тогда впервые нарисовал для журнала «30 дней». Потом, как главное событие (той же осенью и зимой), работа во втором МХАТе помощником Владимира Андреевича — постановка спектакля «Мольба о жизни» [85] — и помощником же у Гончарова, когда он делал эскизы и картоны неосуществленной росписи Вахтанговского театра.

2) Тогда, по-видимому, я переживал кризис после успеха защиты диплома, когда выяснилось, что диплом — «формализм». Было в связи с неудачами острое чувство, что ничего не умею, и не было также заработков, поэтому в апреле нанялся художественным редактором журнала «Колхозные ребята» — по январь 1937 года. Одновременно в 1936 опять оказался в роли помощника, в бригаде Фаворского по росписи плафона во Дворце пионеров [86].

84 «Коммунистическое издательство».

85 В 1937 году В.А.Фаворский оформил в МХАТ-2 спектакль по пьесе Жака Деваля «Мольба о жизни» (режиссер С.В.Гиацинтова). В исполнении декораций принимали участие Вакидин, Г.А.Кравцов, Г.С.Павильонов.

Пользу и опыт я получил, но все время чувствовал себя неподготовленным к монументальным работам. Мой тогдашний разговор с Владимиром Андреевичем, когда я просил, чтобы мне платили меньше, так как сам понимаю и чувствую, что помощник плохой (аналогично у меня было на первом курсе ленинградского Вхутеина, когда просил Гончарова освободить меня от занятий живописью). Второй период заканчивается в первые месяцы 37 года опять же работой с Владимиром Андреевичем в театре МОСПС,

86 См. об этом примеч. 10 настоящего издания.

над оформлением пушкинского спектакля («Моцарт и Сальери» и «Дон Жуан») [87], был в помощниках с Игорем Поляковым.

87
В «Пушкинский спектакль», оформленный В.А.Фаворским в Театре им. Московского совета профессиональных союзов, входили: «Моцарт и Сальери» (постановка В.В.Ванина) и «Каменный гость» (постановка С.Г.Бирман).

88
Спектакль в театре им. Евг.Вахтангова. 1937.

Дальше можно подытоживать по годам. Заработав денег (опять помогал вместе с Игорем Гончарову, написали вдвоем декорации для «Без вины виноватые» Островского [88]), поехал летом в Крым, в Судак, где, правда, так и не собрался начать работать, но после этой поездки появилось как бы «новое видение», более цветовое, и появилось еще большее желание «работать для себя». Поэтому перспектива работать на Сельскохозяйственной выставке не улыбалась, меня по-прежнему совсем «не тянула» монументальная живопись, но тут как раз Владимир Андреевич привлекает меня не как помощника, а на самостоятельную работу. В мастерской Бруни был большой заказ на фрески для павильона Механизации и, по-видимому, оставались даже лишние, так как мне было предложено сделать одну небольшую роспись.

Несколько неожиданно даже для себя обнаружил вроде как «непочатые пласты своего богатства», когда поехал в Козельск делать для этой росписи зарисовки. Эти пять дней до сих пор остались для меня как самые настоящие. Там очутился в изолированном от всего (от быта, заработков) состоянии, оставалась только работа с натуры. Все, что я зарисовал за эти пять дней — очень спешно, слишком много, быть может, даже слишком разнокачественно, но я работал так, как я всегда подсознательно хочу работать, то есть делать беспрерывно то, что хочется (при чувстве дела и при чувстве свободы — одновременно).

Так вот, с этой фреской по не зависящим от меня обстоятельствам ничего не вышло, но зато я вынужден был, по материальным соображениям, втянуться в подобную же работу, но худшую, с чужим, то есть навязанным извне, замыслом, на той же Сельскохозяйственной выставке (в компании с Ермаковым, а в начале и с Урусевским). Работалось иногда с увлечением. Так мы, может быть, уже поздней осенью, дописывали плафон в Карельском зале. Я уже чувствовал себя несколько приобщенным к монументальному искусству, уже видел его замечательные стороны и ничего не имел бы против, если бы «еще». На следующий год, 1939, и в 1940 году работа на Сельскохозяйственной выставке была менее интересной, но отношение к ней было уже иным [89].

89
Имеется в виду участие в оформлении павильона Лекарственных растений и павильона Ветеринарии.

В зимнее время работал над оформлением и иллюстрациями детской книги, то есть действовал уже в сфере своей специальности, но почему-то «не понял» стиля издательства. Мне кажется, что до сих пор, работая в издательствах, я все еще не сумел «взять быка за рога», но все же, относительно, научился работать; и теперь мне ясно, что, например, в 1937 году умел лишь «вдохновясь» что-то сделать, но не «работать». Да и сейчас еще приходится доказывать самому себе, что «это тоже сумею сделать», а тогда не умел и доказывать. Все же, например, теперь я заставляю себя делать шрифты, раньше же это было как бы «не в моем характере».

Последнее, о чем я должен еще записать, это о

своей главной целеустремленности — о живописи. По окончании института, где я вовсе не писал маслом, я сумел организовать живопись; теперь задача сделать ее главным занятием в жизни.

4 июля

Рисунки для «Дружных ребят» делались с трудом, и я поехал в редакцию проконсультироваться, что

60. Боец Саша Колокольцев. Госпиталь. 1944



же все-таки рисовать. Вермеля не застал, но главный редактор (В.Елагин) сделал ценные указания о том, как надо шпаклевать стены, чинить завалинку и дал другие разные «необходимые» сведения.

На другой день отнес в редакцию последний из заданных рисунков («Ремонт школы»), и совсем неожиданно, относительно сделанного накануне рисунка, затеялся «принципиальный» разговор с Вермелем по поводу той же фигуры, что она разрушает перспективу. Я — о

том, что дети бывают разного размера. Оказывается, я смотрю на дело «чересчур просто» и еще, оказывается, тут «неправильно понятый Фаворский», и даже такое: «Нельзя совмещать два различных элемента — плоскость и объемность». В общем, надо попытаться «все несколько оживить» к завтрашнему дню, то есть нарисовать улыбку, пуговицы, быть может, увеличить фигуру. Все это не кажется мне слишком существенным.

Когда вышли на улицу, Коджак сообщил свой уже давний разговор с Вермелем. Оказывается, Вермель говорил ему, что совсем не нравится, как работаю, и лишь «для сохранения объективности» вынужден не отказывать мне в работе.

В Горкоме графиков, куда мы пришли подписаться на получение картошки (15 рублей за килограмм), уже когда стояли в очереди, увидели опухшую от голода Тусю Козулину. Когда шли, Коджак говорил:

— Какое, в сущности говоря, дело Елагину до искусства? Такому важно, чтобы у него все шло с журналом гладко, без придирок, чтобы журнал и его рисунки всем нравились, и поэтому надо стараться отвечать на все его требования.

Я согласился с таким мнением, то есть с тем, что, быть может, это и проще всего: если можешь так поступать, то так и нужно поступать. Но еще проще браться за техническую, полутехническую работу, так как требования заказчика будут более ясно выраженными, и тогда не нужно будет показывать свое «лицо», достаточно показывать лишь свою способность и усидчивость, то есть «зад» — не всякий уважающий себя художник найдет это приличным.

28 августа

Приходится браться за все, что есть; смешно и глупо привередничать. Я по-прежнему хочу одного — рисовать с натуры, общаясь с разными, простыми и сложными людьми. В таком рисовании до бесконечности много истинно красивого и настоящего, и это то, в чем мое «я». Люди разных профессий, разных возрастов: старые рабочие, пожилые женщины «с кошелками», женщины с детьми, девушки, самые различные военные (здесь сам собой получается активный ответ на современность), наконец, девушки в военном. Но «я» есть и на кухне (интерьер и натюрморт), и в комнате (мама и Тося, которых я по-настоящему еще не изобразил), и в городских пейзажах, и в «людях с предметами», и в группах людей; а еще — пейзажи с деревьями, до которых я когда-нибудь должен добраться, а еще дальше — пейзажи с морем и горами... Вот в чем счастье и какое оно теперь недостижимое. Приближаться к нему я должен, сумев совмещать заработок с работой над этим. Но как избавиться от болезни, которая очень мешает всему?

1943

8 января

Вчера, наконец-то, получил разрешение «делать съемки в пределах Москвы», оно действительно лишь по 1 марта. Но все равно такое разрешение, оказывается, необходимо мне; например, отказали, когда я пошел рисовать пейзажи из окна Музея изобразительных искусств,— теперь не откажут. На примете очень много пейзажей по дороге на Масловку (всякий раз, когда хожу за обедом [90], очень сильно их «переживаю»), и надо воспользоваться первой оттепелью, чтобы рисовать прямо на улице (пейзаж с недостроенным домом). Но оттепели что-то не предвидятся, наоборот, они кончились (очень мягкий декабрь), и начались холода. Очень холодно и темно в комнате, не снимаю с себя пальто. Времянку все еще не купили.

90 В доме № 1 по ул. Верхняя Масловка с мастерскими художников в военное время была устроена столовая для членов МОССХа, там отпускались обеды по карточкам.

10 мая

Быть может, последний раз пишу дневник или же нескоро придется в него заглянуть. Позавчера день провел в военкомате, теперь являться 11-го, должен пройти медосмотр. Как и всякий раз при посещении военкомата, зашел к Ваниному отцу и узнал о гибели Вани [Безина]. Прочитал письмо, недавно присланное красноармейцем, знавшим Ваню. Убит он 2 или 3 января [91] в Ростовской области. Находился на посту у телефона полковника в совхозе. Неожиданно появились немцы с той стороны, с какой их меньше ожидали. В этот же день совхоз был взят нашими войсками обратно и Ваню схоронили в окопчике...

Никогда не увижу, никогда он мне не напишет, никогда не покажу ему моих работ, никогда ничего не скажет! Сколько потерь за короткое время! Если выживу, то кругом будет пусто и будет ли кому понять? С кем я, кроме него, мог так просто и интимно разговаривать о главном? Ведь мы познакомились, когда нам было по 20 лет, и рядом прошла наша молодость...

Вечером был Моля Аскинази (заказал 2 заставки), и я пытался ему прочитать из сохранившихся Ваниных писем, когда сидели на бульваре. Вдруг пошел дождь (деревья с нежной зеленью, нарядные девушки, спешащие танцевать в клуб летчиков), мы вернулись в комнату. Потом я его провожал и вспомнил, как совсем недавно, в начале войны (все было так неясно впереди), мы шли с Ваней несколько раз по бульвару и совсем незаметно за разговором оказывались в Охотном ряду [92].

91 И.К.Безин погиб на фронте 4 января 1943 года. См. об этом запись Вакидина 24 июля 1944 года.

92 Переболев сыпным тифом, Безин писал Вакидину из Казани (куда он отвозил в эвакуацию мать): «Помнишь, как мы с тобой гуляли по вечерам вдоль Ленинградского шоссе? Осень. Закаты были. Темный город. Я вспоминаю об этом, как о чем-то очень красивом». Письмо 27 марта 1942 года. Хранится у В.К.Федяевской, Москва.

27 августа. Инфекционная больница [93], Москва

Каждодневно выписывается по нескольку человек, и очень бывает жаль, если не успел кого нарисовать. Некоторых начинаешь «видеть» не сразу, интерес к ним появляется постепенно. Почти каждого хочется нарисовать еще раз и даже в третий раз, как бы не удается исчерпать все за один раз, с одной точки зрения. За сегодня — лишь набросок с играющих в шашки (не удалось закончить), дорисовал маленький рисунок — портрет че-

93 В мае 1943 года Вакидин был призван в армию, служил в нестроевых частях в Москве в автотранспортном батальоне. В результате тяжелой болезни попал вскоре в инфекционную больницу, откуда был выписан как непригодный к военной службе.

ловека со странной головой на тонкой шее, и еще набросок с больного (24 года рождения),— завтра он выписывается.

1944

18 февраля

Побывал в МОССХе, там видел Бруни, Е.Гуревич и Домогацкого. (С Домогацким шел сумерками по переулкам и, наслаждаясь этим, как-то особенно чувствовал себя вырвавшимся на свободу.) [94] Разговор между Бруни и Гуревич по поводу самаркандских работ Владимира Андреевича. Бруни сказал:

— В рисунке он, быть может, выше всех, никто из современников так не рисует. Совершенно свободно. В рисунке, если хорошо им владеть, можно показывать тень как бы белым цветом, то есть оставлять теневые места незаштрихованными. Владимир Андреевич в последних работах так не делает, но, глядя на них, понимаешь, что это ему вполне доступно. И до того просто, что вспомнилось рисование в гимназии, когда старались похоже нарисовать что-нибудь поставленное на фоне черной классной доски.

Но эта простота, по мнению Льва Александровича, хороша лишь в его рисунках, в акварели она уже излишняя, делается похожей на ученическую. 23 числа в МОССХе будет вечер, посвященный работам Владимира Андреевича.

94
В конце 1943 — начале 1944 года Вакидин в связи с болезнью вторично в военное время находился около трех месяцев в госпитале. Здесь он выполнил серию портретов солдат.

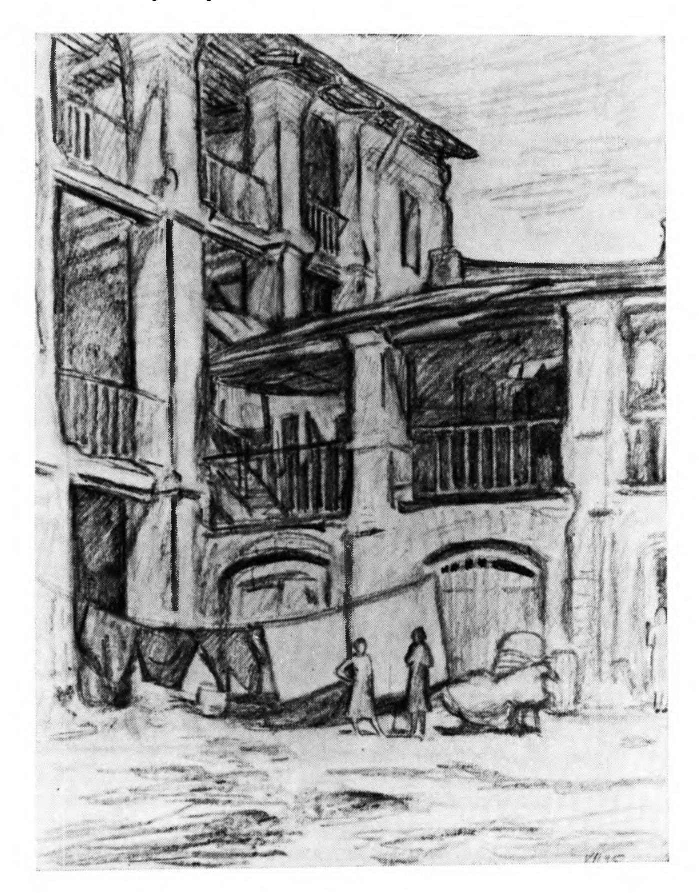
27 февраля

Двадцать третьего на вечере Фаворского [95]. Немного с Тосей опоздали, и вначале издали, из-за толпы, ничего не было видно. Когда только вошли, услыхал его голос (он что-то переспросил) — этот голос не слышал два с лишним года. Сначала показывал рисунки, потом гравюры и под конец акварели. Лишь когда начались высказывания (Эфрос, Гончаров, Чегодаев и другие), удалось все это как следует посмотреть. Больше всего понравились пейзажные рисунки. Раньше Владимир Андреевич пейзажи почти не рисовал, потому что, как он сам сказал на этом вечере, «не любил прозаизмы», а теперь их полюбил. (Но прозаизмы в Средней Азии совсем другие, ведь там даже земля «архитектурна»). Понравились и гравюры по линолеуму. Они настолько декоративны и так красивы, что Тосе даже захотелось иметь такую гравюру, чтобы повесить ее в комнате на стене. Из портретных рисунков больше всего понравились маленькие рисунки с узбекских мальчиков. Акварели, мне кажется, никого из присутствующих не удовлетворили. Мне они показались излишне добросовестными, «буквальными». Сам же Владимир Андреевич считает, что отношение к цвету в них вполне правильное (его пояснения о борьбе цветов), но что он, быть может, еще не дотянул из-за недостаточного умения, так как раньше акварелью писал мало, почти не писал. Неужели то, что сейчас мне не понравилось в живописи Владимира Андреевича, в ней

95
Творческий вечер состоялся в МОССХе. В.А.Фаворский показал свои работы, выполненные в Самарканде в эвакуации в 1941—1943 годах.

присутствовало и раньше? Это нужно проверить. Но скорее всего во всех работах очень сказались условия жизни, очень неблагоустроенной, поэтому и появилась излишняя мелкость — это от скученного существования. А замечательные пейзажные рисунки появились лишь потому, что условия жизни продиктовали рисовать именно на улице. Под самый конец вечера, когда Владимир Андреевич уже собирал свои работы, удалось к нему про-

61. Двор в Зарядье. 1945



тискаться. Мне было очень хорошо, когда он меня поцеловал.

9 марта

Еще по поводу вечера Владимира Андреевича — чтобы не забылось.

1) В прениях кто-то сказал (кажется, Могилевский): с живописью Владимира Андреевича не согласен, потому что хотелось бы большей гармонии, наподобие той, какая бывает в музыкальном произведении, где есть основная тема, а ей подчиняются остальные. Владимир

Андреевич возразил: он хочет изображать не гармонию, а, наоборот, контраст, борьбу нескольких цветов.

2) Быть может, впервые с некоторой ясностью осознал или ощутил после этого вечера свой собственный путь, то есть в чем отличаюсь в работах от Владимира Андреевича. У меня больше пространства, чем предмета, как бы «съедание» предмета средой. Это, быть может, и плохо, так как этим-то и отличается от него большинство



62. Портрет слесаря Д.В.Павлова. 1946



художников, то есть расплывчатостью формы. Мне бы еще хотелось, чтобы при различиях было бы и сходство, чтобы форма все же оставалась бы плотной и конкретной.

24 марта — 9 апреля [96]

Поехать к Владимиру Андреевичу (ездил в воскресенье 12-го) отчасти тоже затеялось в связи с озабоченностью, что подарить Тосе. Как-то вспомнилось, что на московском просмотре работ Владимира Андреевича ей очень понравились его гравюры по линолеуму (узбеки едут на осликах и верблюдах), и она тогда даже сказала, что хотела бы иметь такую у себя. Откладывать поездку уже было нельзя, так как завтра ее именины и, может быть, завтра же или послезавтра мне ложиться в клинику. Если бы не это, к Владимиру Андреевичу собрался бы поехать еще не скоро. И вдруг почувствовал, что поехать мне даже необходимо. Это когда сообразил: кроме

96
Эти записи о поездке к Фаворскому в Новогиреево сделаны в Клинике лечебного питания в Москве, где Вакидин лечился в течение трех месяцев.

того, что еще раз увижу самаркандские работы (и увижу не сквозь толпу и в толчее), мне представится возможность показать ему свои рисунки. Понял, что показать их мне необходимо, хотя одновременно — мысли о том, что это еще не работы, что показывать все еще нечего. Почти все рисунки все еще не результат работы, это еще не то, на что способен при благоприятных условиях. Кажется мне, что еще не упущено время интенсивной работой (делая лишь что и как хочется) даже за год или полтора-два достигнуть бóльших для себя, и объективно, результатов; тогда бы у меня появились вещи и для показа. Но, в конце концов, не затем же надо сейчас показывать, чтобы похвастать. Например, очень любопытно, как увидит и как отнесется к моей тяге в «живописность» и ко всему тому, чем мое видение отличается от его (разницу остро увидел и почувствовал на его мосховском просмотре работ). От мысли показать и живопись сразу же отказался... Хотя и забыл дорогу, забыл, как к нему добираться, но не забыл, что долго, трудно и далеко. Собрал лишь папку с лучшими рисунками за период с конца 38-го по 44 год; то есть почти шесть лет, как ему ничего не показывал. Считалось все это время, что ему показывать нечего и, быть может, было кому показывать кроме.

Ехал часа два, если не больше. Оказалось ошибкой, что доехал на метро лишь до Измайловского парка. От Измайлова пришлось ехать еще километра три на автобусе и три остановки трамваем. От трамвайной остановки попутчицей была девушка-милиционер, и она объяснила, как выгоднее и лучше сюда добираться. Кругом все серое: бараки, домишки, сараи, небо и снег. Наконец, этот унылый дом. У ворот на шесте жестяной крылатый конь, во дворе у колодца жестяной петух. То и другое — работы проживающего в этом же доме скульптора Ефимова. (Владимир Андреевич позже, объясняя это, сказал, что между петухом и Ефимовым очень часто разительное сходство.)

Владимир Андреевич, увидев меня в окне, встретил в дверях квартиры. Сразу же за ковром (нужно его приподнять, чтобы войти) две маленькие комнаты — вернее сказать, кухня и комната. Из кухни в комнату пришлось прорезать дверь, а остальные комнаты, так же как и мастерская внизу, не отапливаются. Мария Владимировна больная, и Владимир Андреевич, приготовляя еду, обварил паром руки. Они коричневые, так как держал их в растворе марганца. За завтраком угощали картошкой с постным маслом и уговаривали не стесняться с хлебом, так как его хватает, потому что тянутся самаркандские запасы. Мария Владимировна постарела. В Самарканде она и Маша перенесли сыпняк. И очень старая и бедная одежда, но на голове у Владимира Андреевича очень красивая красная шапочка, на плечах же старое коричневое пальто.

Разговор, главным образом, о самаркандской жизни, о том, как много там поумирало приезжего народа, и умирали главным образом тогда, когда жить стало легче, когда стало менее голодно. Рассказал и о смерти Константина Николаевича [Истомина] [97]. Жизнь его там

97 К.Н.Истомин умер в Самарканде в эвакуации в 1942 году.

была бездомной. Его работы и вещи сейчас хранятся где-то вне его комнаты. Если Третьяковка ничего не приобретет, все будет продано с аукциона. Неужели этот художник должен исчезнуть бесследно?

После завтрака смотрели мои рисунки. В общем ему понравились. Сказал, что «вырос» (по-видимому, не учитывал, что «рос» больше шести лет). Меньше понравились «размывки». Сказал, что «слишком воздух», и вообще не очень-то одобрил все мои «уклоны в живописность». Хотя у меня иногда и «живо и похоже», но тут же тяжелы и грубы средства выражения. Некоторые рисунки, которые считал все же получившимися, он тоже одобрил, хотя они на его рисунки и непохожи.

Начал мне показывать свои работы с керамики. Маленькая плитка с орнаментом и верблюдами. Потом показал керамику же — фигурку ползущего ребенка. Это работа Маши, и Ваниной работы — раскрашенную фигурку ишака. Стеганый ватный верблюд сделан Марией Владимировной, тоже в Самарканде. Верблюд этот для накрывания чайника. Потом принялись рассматривать осколки старинной среднеазиатской керамики. Этих осколков Владимир Андреевич привез целый ящик. Попытки по фрагменту представить целое, его форму и цвет. Иногда получалось почти как греческая ваза или блюдо. Черное с коричневым или красным, «восточность» лишь в рисунке орнамента. Любование осколками было прервано появлением Льва Александровича Бруни. Между Владимиром Андреевичем и Львом Александровичем завязалась беседа, начались взаимные расспросы. Владимир Андреевич расспрашивал о делах монументальной мастерской, а Лев Александрович говорил о своих встречах с различными «нужными» людьми. Если в Мастерской будет заказ, рассчитывать ли тогда на то, что Владимир Андреевич примет в нем участие? Загружен ли он работой? Оказывается, загружен — несколько издательских заказов и вот теперь еще предстоит возиться с театральной постановкой. Предложили оформить пьесу (теперешнего автора) «Иван Грозный»:

— Уже разговаривал с режиссером, и как будто бы то, что они хотят, мне подходит. Кажется, они не хотят сугубо бытового реализма.

Потом разговор зашел о детях. Пишет ли Ваня? (сын Владимира Андреевича). Последнее письмо было от него с месяц назад, по-видимому, он на Третьем Украинском фронте, так как пишет, что непрерывно в наступлении и что непролазная грязь.

— Мой Ваня [98] хитрее, он придумывает все же, как сообщить о том, где он. Он как-то написал: заходил к товарищу Витебскому, но не застал дома...

Хотя это было совсем недавно, не прошло даже месяца, слой последующего сделал все нечетким, многие детали уже совсем не различимы, почти совсем утрачена последовательность. На стене над кроватью висела раскрашенная от руки гравюра Владимира Андреевича — «Разговор о порохе» [99]. Лев Александрович стал ее рассматривать. Владимир Андреевич сказал, что это самая первая из самаркандских гравюр на линолеуме, ею мень-

98 И.Л.Бруни, находившийся на фронте.

99 Гравюра была исполнена в 1942 году в Самарканде.

ше других удовлетворен и, пожалуй, что только ее одну потянуло раскрасить, но так ли это надо было сделать — не совсем уверен. Гравюра узкая. Горизонт на изображении очень высокий, он на самом верху гравюры. Все то, что изображает небо, закрашено не целиком, а лишь кусочек — синим цветом. Все остальное, то есть все, что земля (промежутки между верблюдами), закрашено желтым и розовым. Закрашено легко, не сплошь, так что остаются кое-где незакрашенные белые места.

(Позже видел у Владимира Андреевича другую гравюру на эту же тему, нарезанную специально для раскраски (сентябрь 44 года) [100].

100
Более поздняя приписка. См. запись 5 сентября 1944 года.

Очень неуверенно, быть может впервые, за обедом хозяйничала Маша. На первое была тушеная капуста, потом была картошка, потом овсяная каша, в конце был чай. Каждому к чаю было по небольшому кусочку конфеты.

Потом был разговор о критиках, о том, что нет настоящих критиков, по-настоящему умеющих определить место каждого художника, по-настоящему понимающих изобразительное искусство. Почти все критики теперь исходят при оценке лишь от «нравится» или «не нравится», и только. Пришли к выводу, что лучше прочих все же Павел Давыдович [Эттингер], он хоть любит изобразительное искусство.

Владимир Андреевич сказал о том, что ему в Художественно-промышленном училище, где он продолжает преподавать, предложили руководить кафедрой композиции, поэтому он разыскал все свои сохранившиеся старые лекции, перечитал их и увидел: то, что казалось важным лет десять назад, теперь уже таким не кажется. Так, например, много говорится о композиции и конструкции, то и другое постоянно сопоставляется, теперь же не это кажется самым важным. По-видимому, так сопоставлять заставляло то время.

Еще помню, что был разговор о живописи Фалька. Слишком гоняясь за выразительностью, делает непохоже; например, такого неба, какое на его картинах, там не бывает... [101] После обеда Лев Александрович собирался еще раз посмотреть работы Владимира Андреевича, но вспомнил, что еще должен поспеть в больницу к больной матери.

101
Р.Р.Фальк, как и Фаворский, находился в 1941—1943 годах в эвакуации в Самарканде. Речь идет о его пейзажах, там исполненных.

Владимир Андреевич согласился с тем, что его главные достижения — в пейзажных рисунках, но все же, с большим интересом, волнением рисует с натуры человека. Правильно и точно уже сейчас не могу записать, но помню, как говорил о том, что ему хочется рисовать лепку губ относительно носа, относительно глаз. Не только это все нарисовать вместе, но увидеть и нарисовать как бы и отдельно: «Ого, какой нос! Какие губы!» Или, когда смотрит на какие-либо два предмета или две части какого-либо предмета, а видит, что они как бы стремятся слиться в одно, что они представляют уже нечто целое, тогда как бы говорит: «Нет, подождите, побудьте отдельно, дайте я вас разгляжу получше, какие-такие вы есть... Вот почему на этом рисунке,— он, быть может, не из лучших,— я как бы не рисую середину лица, щеку, то есть

то, что соединяет вместе нос, губы, уши; все как бы членится и пребывает отдельно и самостоятельно».

Сказал ему о том, что недавно, находясь в госпитале, прочитал книгу Вельфлина о немецком и итальянском понимании формы [102] и теперь понимаю, что его, Владимира Андреевича, желание, чтобы общая пластическая форма составлялась из отдельных и ясных самих по себе частей, есть стремление к итальянскому пониманию формы.

102 *Вельфлин Г.* Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934.

— Да, пожалуй, что это так.

— Но ведь не только так можно воспринимать пластику? Например, если принять во внимание воздух, «среду», тогда окажется общее настолько главным, что все частное вообще окажется не значащим и даже может оказаться вовсе не нужным.

— Да, так, например, у Рембрандта, но это мне ни к чему.

— Но, все же, не богаче ли будет смотреть на предмет, на человека, когда его рисуешь несколько шире? Не следует ли, например, одновременно смотреть не только на глаза и уши, а, скажем, на глаза и одновременно на кисти рук, лежащие на коленях, то есть смотреть так, как Вы учили когда-то? Не будет ли рисунок при таком смотрении получаться цельнее и лаконичнее?

— Да,— он считает, что так смотреть и рисовать лучше.

Рисунки кончились, и перед тем, как показывать акварели, он опять сказал, что в живописи он как бы «еретик» и что акварелью раньше почти не писал; опять ему, принимаясь за акварель, пришлось как бы приговаривать: «А как это пишут акварелью?» Относительно портрета Марии Владимировны (фигура в интерьере) [103] получилось нечто вроде спора. «Вроде» — потому что у меня не оказалось в запасе подходящих слов, чтобы связно ему рассказать, как я вижу эту работу и в чем он, по-моему, не прав.

103 В.А.Фаворский. «Портрет М.В.Фаворской». 1943. Акварель.

Разочарование старался в себе преодолеть. Как же так, ведь я всегда был сторонником живописи Владимира Андреевича. Не всегда понимал (или не совсем понимал) нападки сугубых живописцев. Во всяком случае всегда казалось, что и количественно и качественно цвет в его живописи строго взвешен. В этой же работе не увидел цветовой цельности, показалась она излишне пестрой, и еще сказал ему, что не вижу цветового центра. Против чего Владимир Андреевич главным образом и ополчился, начав разъяснять мне, в чем правильность его видения. Почти все привыкли к оптическому смотрению (оно в какой-то мере правильное), но при таком смотрении получается: то, что в центре — то в фокусе, остальное уже вне его, а на самом деле цвет и форму имеет не только то, что находится в фокусе. В данном же случае цвета предметов, сохраняя свою самостоятельность, спорят между собой, и когда мы смотрим на один из них, мы его цвет «прижимаем» до предмета, остальные же стараются «налезть на глаз».

Попросил Владимира Андреевича подарить гравюру.

На следующий день совсем неожиданно опять встретились в ГИХЛе. Когда вошел в кабинет Ильина, спиной ко мне сидел человек, и оказалось, что это Владимир Андреевич. Пока Ильина не было, разговорились. Почти сразу же он сказал, что вчера понравились мои рисунки и что я «вырос». Потом говорил о том, что художнику лучше жить в провинции, там у него, все же, бывает свободное время для того, чтобы работать и «для себя». Вряд ли появились бы его самаркандские пейзажи, если бы и там у него были заказы.

— А здесь предлагают, например, сделать постановку про Ивана Грозного, не отказываться же. Для Ильина надо проиллюстрировать американский рассказ, для ГИХЛа же надо иллюстрировать «Отелло» [104]. Сейчас ищу Дездемону, то есть приглядываюсь к блондинкам, часто вижу красивых, но все мне кажется, что не то. Эти поиски, быть может, только предлог для того, чтобы порисовать с натуры, так как на такое рисование уже совсем не остается времени. Обещали познакомить с негром, чтобы порисовать с него Отелло, но мне кажется, что Отелло надо рисовать не с негра, а с абиссинца, надо где-то раздостать фотографии с абиссинских воинов.

104
В.А.Фаворский исполнил в технике гравюры на дереве иллюстрации к рассказу Э.Гейла «Человек без родины» (1944) и к трагедии В.Шекспира «Отелло» (1946). Книги не были изданы.

1 апреля. Клиника лечебного питания. Москва

Из двух окон палаты виден такой пейзаж: за пустырем, покрытым снегом (на крышах снега уже мало), и за маленькой оградой начинают толпиться дома; особенно большие, массивные силуэты их — на заднем плане, на горизонте. На горизонте же, слева, силуэт церкви. За оградой, сразу же, небольшая фабрика. Труба этой фабрики — явление как бы всего пейзажа, дым из нее, хотя и закрывает дальние (верхние) дома,— все еще не на небе. Он похож цветом и неуверенными краями на остатки снега. На земле основной цвет голубой, даже синий, лишь местами розовый (крыши) и черный (деревья садика). Небо все же золотое и, быть может, чуть-чуть розовое. Позже видел, как в тонах все изменилось, небо стало очень легкое, на земле же было очень громоздко, пестро и сумбурно. Уже были большие тени.

Каждый вечер регулярно, на манер лечебной процедуры,— салюты и фейерверки. За эти дни по поводу взятия Николаева, Черновцов и Очакова.

7 мая. Клиника лечебного питания.

Начал рисовать [105]. Это — как давно не купался в реке: не очень уверен, сохранилось ли умение плавать. Оказывается, как-то все же умеешь, но с непривычки очень быстро устаешь и далеко плыть не решаешься. Несколько набросков с Юры (он вчера выписался) и наброски с Толи, Якунина, Широкова, Волкова и других. В солнечную погоду затеял рисовать пейзаж из окна палаты, он очень сложный, так что на несколько сеансов, погода же не каждый день солнечная.

105
Находясь на лечении в Клинике в течение трех месяцев, Вакидин исполнил серию карандашных портретов.

20 июля

Зашел посмотреть фрески Владимира Андреевича в вестибюле Музея материнства и младенчества. Недавно

стало известно, что «авторитетной комиссией» в составе Дейнеки, Гапоненки и Ефанова было постановлено фрески сколотить, так как «не имеют художественной ценности». Фрески Бруни [106] тоже. Мне же показалось, что такой хорошей живописи давно не видел.

23 июля

В МОССХе встреча с Костей Эдельштейном. Разговорились главным образом о живописи. Говорил (мне!) о полезности учиться у Фаворского. А на днях посетил его выставку акварелей (в офортной мастерской). Мне понравилось то, что менее нежно и более определенно.

Еще за это время видел выставки Шевченко, Покаржевского и выставку периферийных художников в помещении Музея восточных культур [107], где больше другого запомнились этюды Чуйкова (замечательная киргизская девочка с ломтем арбуза) и живопись Сарьяна. Композиции гуашью Аксельрода показались нарочито наивными, их своеобразие мне не ново. С Аксельродом встречался в МОССХе, он не так давно вернулся из эвакуации — жил в Алма-Ате,— привез много работ и приглашал их смотреть. Из разговора с Молей Аскинази (тоже встретил в МОССХе) узнал, что лучше прочих выставка Шевченко,— что и следовало ожидать.

24 июля

Еще раз о встречах. В МОССХе встретился с Васей Хлебовским. Оказывается, он принят в члены, чему я удивился и обрадовался. Он бы был рад прийти ко мне, но не может из-за подошвы, которая оторвалась и хлопает, а починить нигде не берутся. Расспрашивал про Клинику лечебного питания. Вот ему бы туда попасть! Там очень хорошо лечат дистрофию [108]. В МОССХе же встретился с Леней Сойфертисом (в морской форме и при орденах), он привез с Черного моря много рисунков и хочет устроить персональную выставку [109]. Как-то на улице встретился с Володей Чернецовым, он по-прежнему служит в милиции [110], но работать все же понемногу ухитряется (работает главным образом по воскресеньям).

На улице же встреча с Верой Федяевской, шла из военкомата, где получила официальную бумажку о том, что Ваня [Безин] погиб 4.01.43 года. Когда-то мечтал с ним побродить если уж не по улицам Воронежа, то хотя бы по косогорам на Таганке, которые мне напоминали улицы Воронежа. Как бы он все это воспринял? Что бы сказал о том или другом?.. В открытке, присланной из Казани, он писал: «Хотелось бы походить с тобой по здешним местам» [111].

5 сентября

В воскресенье с Тосей были у Владимира Андреевича. Кроме самаркандских работ видели театральные эскизы для пьесы об Иване Грозном (кажется, будет ставиться в театре Вахтангова) и еще несколько новых гравюр для юбилейного издания басен Крылова («Слона-то я и не приметил» и другие) [112]. Заметил на стене два расписных донца от прялок и поинтересовался, мож-

106
Росписи В.А.Фаворского и Л.А.Бруни в Центральном музее охраны материнства и младенчества были выполнены в 1932—1933 годах. См. об этом также в сб.: Мастерская монументальной живописи, ил. 1—18.

107
Выставка произведений художников союзных республик, автономных республик и областей РСФСР. Открыта 10 июля 1944 года.

108
В дневнике военного времени встречаются частые записи о тяжело болевшем художнике Хлебовском. В 1942 году Вакидин исполнил портрет В.Хлебовского (холст, масло).

109
Л.В.Сойфертис с лета 1941 года участвовал в качестве художника газеты «Красный Черноморец» в обороне Одессы и Севастополя (1941—1942), в событиях на Малой земле (1943). С освобождением Крыма от фашистских войск приезжал летом 1944 года в Москву; персональная выставка его работ военного времени состоялась в сентябре—октябре 1944 года в Москве.

110
В.С.Чернецов в декабре 1942 года был по состоянию здоровья переведен с фронта в дивизион ведомственной милиции города Москвы, где служил по январь 1946 года.

111
И.К.Безин писал Вакидину из Казани: «Здесь весна, отвратительный запах дворов, вонючие стоки на улицу, лужи, провалы,

ручьи, скользкие склоны. Ночью, когда возвращаешься, поев ржаной лапши и с сырой котлетой в кармане, мечтая зажарить ее дома, — ночью эта эквилибристика неприятна. Зато днем, когда склоны залиты солнцем, вонючие потоки превращаются в черные узоры на голубом снегу. Деревья торчат из-за всех заборов. Небо легкое, как у Сислея... Мне очень хотелось бы показать тебе свои здешние рисунки. Они очень скоропалительные, но их очень много и они все вместе вроде дневника». Из письма 9 апреля 1942 года. Хранится у В.К.Федяевской. Москва.

112
Иллюстрации В.А.Фаворского к басням «Любопытный» и «Зеркало и обезьяна» для книги: *Крылов И.* Басни. М., Гослитиздат, 1947.

но ли еще где-либо такое купить. Оказывается, уже нельзя, это уже музейная редкость, но можно посмотреть коллекцию такой живописи в Загорском кустарном музее. Эти росписи донец — работы горьковского кустаря Мазина. Им же и мастерами этой школы расписывались также деревянные игрушки. А еще Мазиным в последние годы жизни написаны несколько картин (по дереву). Владимир Андреевич сказал, что после того, как недавно побывал в Загорском музее, мазинские работы не выходят из головы. Стал рассказывать, какие они: например, на фоне неба лимонного цвета — красная школа, ее ремонтируют ребята. Много фигурок, даже на крыше фигурки, тоже красного цвета, а учитель в черном и держит под руку жену, а она в зеленом платье. Еще есть там картина «Жизнь Мазина», на ней изобразил различные эпизоды из своей жизни.

— Помните такого художника, Пиросманашвили? Так этот в таком же роде, но, пожалуй, даже лучше.

Показывая рисунки, говорил о «смотрении с угла» и о «смотрении с фаса»:

— Мане, например, смотрит с фаса, а Пикассо, тот с угла. Дюрер тоже с угла.

— А Веласкес?

— Веласкес с фаса.

Потом вспоминал самаркандское, говорил об ослах и верблюдах. Какие ослы умные. Они обычно ведут за собой стада, табуны и караваны. Но удивительнее прочих верблюды. Как-то, когда стоял ночью в очереди за хлебом, мимо прошел, совершенно бесшумно, караван, раздавался лишь звук колокола («блом, блом»), он подвешен на последнем верблюде, чтобы человек, едущий впереди каравана на ослике, знал, что все в порядке...

21 сентября

Консультанты еще раз смотрели мое изображение геликоптера, устранили кое-какие неточности в пропорциях и разрешили приступить к рисованию картона [113].

Несколько раз в Мастерской рисовал модель. Таня Литвинова, между прочим, спрашивала, почему так рисую, почему обычно рисую модель с обстановкой, даже с комнатой, неужели меня не интересует тело модели как таковое? Попытался, но, кажется, не очень ясно, объяснить: главным образом — потому, что постановки в студиях обычно бывают «не на предмет, а на пространство», во всяком случае так получается для большинства рисующих в студии. Настроенный же рисовать обязательно предметно от этого страдает, так как перестает учитывать расстояние, отделяющее его от модели. Хотя последнее время привык рисовать больше пространственно, чем предметно, но, если бы рисовал модель не в студии, а один,— рисовал бы ее более сложно, напирал бы не только на общее, главным образом пространственное впечатление.

113
Вакидин принимал участие в работе Мастерской монументальной живописи по оформлению испытательного отдела Московского авиационного института в 1944—1945 годах. Художники Мастерской выполнили ряд панно с изображениями самолетов различных типов. См. об этом также запись Вакидина 2 июня 1945 года.

28 сентября

Позавчерашняя поездка в Загорск. Ездила довольно большая компания: Лев Александрович Бруни, Вла-

димир Андреевич с Марией Владимировной, Пиков, Рабинович и художницы Мастерской монументальной живописи: Тамара [Рейн], Дора [Бродская], Аля [Билль], Вера [Федяевская] и Лия [Ратнер]. После осмотра живописи Рублева побывали в Патриарших покоях и отправились, чтобы подзакусить, на рынок. После посещения рынка большая часть компании заторопилась ехать в Москву, другая же часть порешила еще посетить кустарный музей. Присоединился ко вторым. Увидели в этом музее несколько больших, расписанных Мазиным, досок — как раз те, о которых Владимир Андреевич раньше рассказывал: «Жизнь Мазина», «Школа», еще две доски и расписанную Мазиным же шкатулку («он» — в розовой рубахе и черном жилете, «она» в розовом платье, сидят за столом, крытым синей расписной клеенкой, и пьют чай).

Разговор с Владимиром Андреевичем, когда шли по улицам Загорска:

— Ребятам в таком городке, как Загорск, все же гораздо лучше жить, чем в Москве, там они для прогулок и для игр имеют лишь закопченную квартиру, грязный коридор, не всегда имеют двор. ...Да, ребятам, когда они жили в Загорске[114], было в общем хорошо. Они больше всего любили зиму, очень любили кататься с гор на салазках. У них была такая игра: завязывают одному глаза, потом везут его на салазках по городу, развяжут глаза, и он должен сразу угадать, в каком месте находится.

114 Семья В.А.Фаворского жила в Загорске с 1920 по 1939 год.

Мария Владимировна, когда стояли на верхнем ярусе стены монастыря (после того, как вышли из музея), показала окна комнат, в которых они когда-то жили. Теперь же там, по-видимому, уже никто не живет, так как у окон нет рам. Жили здесь, за стенами Троице-Сергиевой лавры, еще когда были живы дедушка и бабушка. Необычные монастырские постройки, стены и башни, всякие переходы и закоулки...

— Провести здесь детство очень много значит, можно стать большим художником.

Здесь прошло детство Никиты.

Еще разговаривал с Марией Владимировной, когда ехали обратно, в поезде. К сожалению, теперь совсем не рисует, но и Владимир Андреевич мало что успевает, еле успевает с заказами, редкий день ему не приходится поехать в город. Поездка часто из-за пустяка, а на нее тратится в общем весь день. Вечера тоже пропадают, так как не могут добиться, чтобы провели электричество. И всякие другие заботы по хозяйству — получение пайка, дрова, огород и многое другое подобное.

29 октября

Позавчера вечером состоялось обсуждение выставки Бруни и Фаворского[115]. Накануне в Мастерской по этому поводу Бруни рассказывал, что в МОССХе никак не могут подыскать человека для произнесения вступительного слова, все чего-то боятся и отказываются.

115 Выставка открылась в первых числах октября 1944 года в Доме архитектора.

Несмотря на то, что обсуждение выставки со-

стоялось на день раньше объявленного срока, народу собралось порядочно. Свое вступительное слово профессор Сидоров начал с сообщения о том, что «по Москве ходит легенда о пяти искусствоведах, которые, чего-то испугавшись, отказались здесь делать доклад», он же не таков, не из трусливого десятка, он, напротив, раз ему предложили, «не смог как патриот и честный советский гражданин отказаться говорить о таких замечательных русских и советских художниках». Начал с Владимира Андреевича:

— Это совсем не русский Сезанн и не русский Дюрер, а целиком наше русское явление, наш национальный художник.

Все, что говорилось о Владимире Андреевиче раньше, теперь следует считать утратившим свое значение, следует считать несправедливым. С бóльшим сочувствием отозвался о гравюрах, чем о рисунках. Сказал, что ему «отрадно видеть, что такой патриарх, человек, быть может, старший по возрасту среди всех здесь присутствующих, совсем не испугался вновь учиться у натуры, начал рисовать совсем по-ученически...» О работах Льва Александровича говорил не менее сочувственно и с не меньшим пониманием дела.

В своем очень коротком выступлении Владимир Андреевич сказал, что не согласен с утверждением, что выставленные рисунки лишь результат одного копирования натуры [116]. Важно, чтобы присутствовала и другая, как бы отвлеченная сторона дела, а когда обе стороны не очень встречаются, одна слишком доминирует над другой, тогда происходит срыв, неудача. И что дома остались рисунки, в которых, действительно, слишком много наблюдения, их не выставил здесь, потому что не считает художественными произведениями.

Чтение Гете, его статей по искусству. И между прочим, почти о том же, что и Владимир Андреевич,— что подлинное искусство есть лишь результат слияния «серьезности» и «игры». Под серьезностью понимается умение воссоздавать объективную реальность, под игрой — целеустремленная воля художника. «Подлинный художник, диктующий законы искусству, стремится к художественной правде, тот же, который не подозревает об этих законах и следует только слепому влечению, стремится к натуральности; первый возносит искусство на его вершину, второй низводит — на самую низкую ступень». Гете, «Введение в «Пропилеи» [117].

2 ноября

В Мастерской был лишь 28-го в день распределения нового заказа. Росписи в «генеральском доме» [118]. Дом трехэтажный, по две квартиры на каждом этаже. Расписать следует в каждой из квартир потолки: в холле, столовой, гостиной и кабинете. Еще не выяснен вопрос, придется ли расписывать потолок над общей лестницей. Участвовать в этой работе будут почти все работающие в Мастерской. Владимир Андреевич должен будет руководить выполнением заказа, так как ему, собственно, архитекторами был дан заказ на роспись. Но

116
Ответ на критику со стороны одного из выступавших на обсуждении.

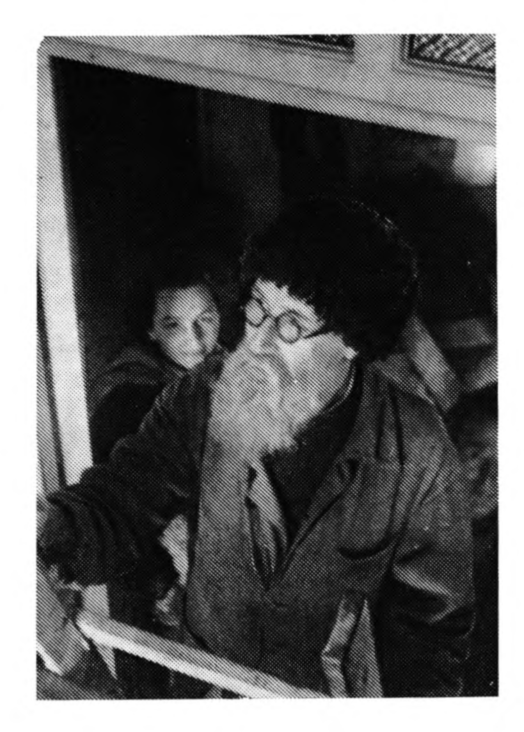
117
Цит. по изданию: *Гете И.В.* Собрание сочинений в 13-ти томах. М., 1937, т. X, с. 424.

118
Жилой дом Министерства обороны на Пионерских прудах, Москва. Архитекторы Н.И.Гайгаров и М.М.Дзисько. Роспись плафонов. 1944—1945. Кроме художников, указанных в сб. «Мастерская монументальной живописи» (с. 188), в работе принимали участие Г.А.Ечеистов, Л.А.Жолткевич, С.Г.Прусов. Об этой работе см. также записи Вакидина 11 и 23 ноября, 4 и 28 декабря 1944 года, 4, 6, 11, 14, 21 февраля, 5 и 7 марта 1945 года.

еще непонятно, будет ли Владимир Андреевич делать общий эскиз, пока что лишь говорит о том, например, каким должен быть потолок в столовой, если в холле будет таким-то. В холле должен быть профессиональнее, похолоднее, тогда в комнате, которая рядом, в столовой, его можно будет сделать потеплее, с разными вольностями. Мне в компании с Дорой Бродской предстоит трудиться над росписью потолков в трех холлах. Все три в общем замысле должны быть одинаковыми, разниться им придется, быть может, лишь в цвете. Другие три холла, в другой половине дома, будут делать Ечеистов и Жолткевич (их, по-видимому, пригласил Владимир Андреевич). Время на всю работу в целом очень небольшое, как будто бы все должно быть сдано в эксплуатацию не позже января. Позавчера все участники работы совместно с архитекторами посетили дом (на Патриарших прудах) и походили по его комнатам, поглядывая на потолки. Комнаты не очень большие и не очень высокие, и уже вовсю идут отделочные работы. Вчера все участвующие в новом заказе во главе с Владимиром Андреевичем собрались у Доры Бродской и смотрели различные альбомы с материалами по росписи плафонов и с различными орнаментами.

3 ноября

Был однажды у Бруни и смотрел его акварели, написанные в Архангельском, показывал ему свои рисунки. Рисунки смотрел также и его зять, художник Киселев, который говорил мне о том, что пора бросить рисовать и что пора заняться живописью. Когда зашел к нему в комнату, стал показывать работы художника Чекрыгина. Оказалось, что работ целая папка, около двухсот рисунков. Этот художник умер совсем молодым (около 23 лет) — еще в годы нэпа. Совсем не работал с натуры, а делал лишь «от себя». Главная тема его композиций (необычайно цельных) — чем-то взволнованная, захваченная каким-то общим событием толпа. Кто эти люди, чем они взволнованы, всякий раз остается неразгаданным, и эта недоговоренность во всем необычайно интригующа и создает своеобразное настроение. По поводу этих работ — разговор о стихийном и рациональном. Киселев напирал на то, что Чекрыгин творил стихийно, рациональное было для него совсем чуждо. Киселев тоже за такое творчество, а вот метод Фаворского «чересчур уж рационален, своими последними рисунками напомнил какого-то учителя рисования». Хотелось бы мне делать композиции? Почему не делаю? Но когда нет заказа на композиции, например, на оформление и иллюстрирование какой-либо книги, мне всегда кажется, что целесообразнее работать с натуры и, пожалуй, вообще, работать с натуры больше хочется, чем делать композиции. Но работы Чекрыгина напомнили все же о давнишнем замысле оформить пьесу Пиранделло (то есть сделать книгу); и понял вдруг, как надо делать — вполне достаточно, если вольную выдумку буду лишь как-то обогащать наблюдениями с натуры. Разве работать с натуры одновременно не означает и работу над композицией?



63. В.А.Фаворский расписывает жилой дом Министерства обороны СССР. 1945

Непосредственное наблюдение натуры конкретизирует и облегчает задачу, и меньше шансов впасть в манерность, что невольно случается с работающими над композицией без натуры.

«Любой художник, как и любой человек, существо единичное и всегда склоняющееся в одну какую-либо сторону. Поэтому человек должен научиться по мере возможности воспринимать и то, что теоретически и практически противоречит его натуре. Человек, склонный к легкости, пусть ищет серьезности и строгости, серьезный — да удержит в своей душе образ легкости и веселья, мощный — образ изящества, изящный — образ мощи, и он тем вернее разовьет свою природу, чем дальше, казалось бы, от нее уклонился. Каждое искусство требует всего человека, а наивысшая его ступень — все человечество». Гете, «Введение в «Пропилеи» [119].

119
Указ. издание, с. 429.

11 ноября

Накануне праздника все, кому предстоит участвовать в работе по росписи «генеральского дома», посетили библиотеку Архитектурного института, чтобы перед работой над эскизами вдохновиться хорошими образцами. Видели книгу с репродукциями с очень тяжелых, перегруженных всевозможными деталями, плафонов Ренессанса и видели альбомы с изображениями очень легкой, изящной помпейской стенописи.

Между прочим, Владимир Андреевич рассказал, какими он представляет наши росписи. Например, каким должен быть плафон в холле. Теперь нам все прежние росписи, начиная от Ренессанса и кончая XIX веком, кажутся очень не простыми, чрезмерно перегруженными всякими деталями. Современным же, нас вполне удовлетворяющим, будет какое-нибудь очень простое изображение. Ведь теперь какой-нибудь фрагмент нами вполне воспринимается как нечто целое, и нас такое целое вполне удовлетворяет. Быть может, будет достаточно лишь разделить весь плафон на замкнутые один в другой квадраты. Причем каждый из них яркого цвета, но все они разного веса, а как-то уравновешиваться между собой будут наложенными сверху (наложенными по-разному и разно изображающими) орнаментами. Должно даже получиться нечто похожее на платок. Окраску стен продиктуют цветовые решения потолков.

23 ноября

Первоначальный эскиз плафона делался срочно, в два дня. Пока пытался «оттолкнуться как от основы» от представления о нашем потолке Владимира Андреевича (причем погряз и запутался), Дора [Бродская], освободившись от занятий по хозяйству, принялась смотреть материалы и натолкнулась в альбоме фотографий с античных потолков на нечто очень подходящее. Пока продолжал стараться придумать свое, Дора это нечто подходящее не только срисовала, но срисовала упростив, а потом по-своему раскрасила. Композиция в общем осталась той же, свое лишь цветовое решение, но и оно, в какой-то мере, на основе виденного материала по помпейским росписям. Уговорил Дору сделать что-нибудь и «свое». И уже под конец дня Дора сделала даже два «своих» эскиза. Один из них, похожий на платок, показался нам неплохим, и на следующий день с него начал показывать Владимиру Андреевичу. В общем, он его одобрил, но еще больше — заимствованный:

— Ну, это не беда, что заимствовали: во-первых, взяли его все же не буквально, а во-вторых, почему бы и не повторить, раз нам так того хочется, к тому же для холла он кажется очень подходящим.

Позднее он защищал этот эскиз от нападок архитекторов, которым показалось, что мелковат масштаб делений, почему предлагали уменьшить его чисто механически, путем среза крайней синей полосы. Эскизы Ечеистова и Жолткевич (тоже для плафона в холле) оказались очень помпезными и с большой выдумкой, один из них — «прямо генеральский». И технически выполнены были блестяще (сильный контраст с нашими). Владимиру Андреевичу они очень понравились. Его же эскизы оказались — этого и следовало ожидать — самыми любопытными и наиболее остроумными. В особенности эскиз плафона для кабинета, хотя он показывал, пока что, лишь небольшой карандашный набросок. Раскрашенным же показал эскиз плафона для гостиной. Лев Александрович [Бруни] будет расписывать потолки кабинета и гостиной

в другой половине дома (наш холл на этой же половине), но никаких эскизов пока что не показывал.

4 декабря

Еще два раза собирались по поводу эскизов. Второй раз — в Донском монастыре, и должны были приехать заказчики, но не приехали. Наиболее интересные эскизы у Владимира Андреевича. В особенности кабинета. Несмотря на то, что все элементы изображения старые, как бы где-то ранее виденные, впечатление от целого совсем новое, то есть понимаешь, что это свое, причем свежее и остроумное — нечто, похожее на новую, впервые услышанную музыку. У Бруни эскиз плафона для гостиной тоже очень красивый (серое с розовым), но все же менее своеобразный, такого острого впечатления уже не производит. Наш с Дорой эскиз Владимира Андреевича и Бруни удовлетворяет, даже нравится, но радости по этому поводу не возникает: ощущение, что это все же не свое, не покидает.

28 декабря

Из телефонного разговора с Шостье узнал, что потолки для генеральского дома не такое уж безнадежное дело, как это одно время казалось; кажется, «опасность все же миновала». То, что архитекторы — ученики академика Жолтовского, ни для кого не было секретом, но все же оказалось неожиданным, что мнение академика окажется столь решающим при оценке эскизов. Вся бригада работающих над потолками несколько раз собиралась в помещении Мастерской и дожидалась «приезда начальства», чтобы с ним обсудить уже готовые эскизы. Но начальства все не было, а тем временем архитекторам стало казаться, что с эскизами потолков вышло не совсем то, на что они рассчитывали. Раз они даже привезли с собой критика Габричевского в надежде на то, что он, как приятель и Бруни и Жолтовского, сумеет примирить разные вкусы.

После визита Жолтовского многим стало казаться, что дело гиблое, и казалось маловероятным, чтобы Бруни и в особенности Владимир Андреевич способны были пойти на компромисс, что слишком различны принципы. Из вчерашнего телефонного разговора с Шостье узнал о том, что недавно произошла довольно продолжительная беседа (длилась около пяти часов) у Бруни и Фаворского с архитекторами, в результате чего решили работу все же продолжать, причем договорились о переделках в эскизах. Переделки эти в каждом отдельном случае разные, про наш с Дорой эскиз известно лишь, что надо ослабить в цвете, надо сделать его более мягким и что это к среде на следующей неделе.

Как-то раз возвращался в трамвае из Мастерской вместе с Владимиром Андреевичем и, между прочим, сказал ему про свои начальные пробы в офорте. По этому поводу он стал говорить о том, почему теперь у художников не очень получаются офорты и литографии. Не только потому, что краски и печать стали хуже, но и потому, что художники не используют материал в пол-

ную силу. Советовал посмотреть офорты Рембрандта, те, которые более лаконичны, и на то, как использовал акватинту Пуссен (ею покрывал лишь в тенях) [120].

Впервые был у Кости Эдельштейна. Повез меня к нему в Тимирязевку [121] Серафим Прусов. Костя сумел в этом году не увязнуть в Мастерской, почему много, как никогда, занимался живописью. И живопись этого года лучше прежней, и было чувство, что Костя — в процессе очень сильного роста, что лучшие полотна еще впереди. Очень понравилась семья: отец, жена (сестра Юры Павильонова), ребята. Кроме нас с Серафимом был еще Павловский с женой. Костя приглашал вместе с ним работать, говорил о том, что, быть может, следует друг друга изображать. Мне его предложение было очень приятно, как и приглашение Аксельрода работать в его мастерской, писать совместно модель.

В МОССХе встречался с Надеждой Андреевной Удальцовой, которая и раньше несколько раз приглашала смотреть ее живопись, и тоже были разговоры о совместной работе (говорил ей, что под ее руководством был бы рад поработать еще). Последний раз предложила помогать писать панно для цыганского театра. Там она сейчас пишет портреты актеров, и если буду ей помогать, тогда для меня тоже откроется возможность работать в этом театре с натуры [122].

Был еще на выставках. Видел «Шедевры русской архитектуры в изображении художников»,— больше всего понравились новгородские пейзажи Чернышева. Посмертная выставка Сергея Иванова (оказывается, это тот Иванов, что когда-то на Сельскохозяйственной выставке делал каменное панно), в залах Академии архитектуры выставка пейзажей Фалька (парижских и самаркандских). В МОССХе выставка рисунков Дейнеки, и там же — иллюстрации к басням Крылова [123] (удивительная гравюра WF про обезьяну и зеркало). Еще был у Горшмана, смотрел его акварели, написанные за время эвакуации в Казахстане, и акварели, какие он привез из командировки в Азербайджан, откуда привез и малярию. Его мастерская, которую он недавно получил,— очень маленькая комната в квартире этажом выше МОССХа. Был у Вити Эльконина, когда он приезжал на несколько дней из Польши (зарисовки, акварели и рассказы про заграницу) [124]. У Люли [Эйгес] смотрел рисунки и акварели Игоря [Полякова], которые очень давно не видел. На этот раз акварели показались очень хорошими, они ничуть не хуже его превосходных рисунков.

120
Здесь, по-видимому, Вакидин неточен в изложении слов Фаворского, так как Пуссен не занимался гравированием, а акватинта была изобретена в XVIII веке. Акватинта (гравирование на металле в манере пятна) дает результат, похожий на рисунки сепией или разведенной тушью. Такие рисунки кистью с тенями разнообразной плотности характерны для Пуссена. По-видимому, Фаворский противопоставлял живописную манеру гравирования, схожую с рисунками Пуссена, ровному однообразному тону в акватинте.

121
К.В.Эдельштейн жил на территории Сельскохозяйственной академии им. Тимирязева.

122
Совместная работа Н.А.Удальцовой и Вакидина не состоялась.

123
Выставка иллюстраций к басням И.А.Крылова. Открыта 22 декабря 1944 года. Участвовало 26 художников.

124
В.Б.Эльконин находился в действующей армии в 1942—1945 годах.

1945

15 января

Поездка к Владимиру Андреевичу была по поводу его предложения помогать делать эскизы костюмов для постановки из времен Ивана Грозного в театре Вахтангова [125]. Надо придумать около ста восьмидесяти костюмов. Театр предложил в помощники Владимиру Андреевичу очень опытного в этом деле работника, но Влади-

125
В 1945 году В.А.Фаворский оформил в Театре им. Евг.Вахтангова спектакль по пьесе В.А.Соловьева «Великий государь» (постановка В.Е.Захавы, режиссер Н.С.Плотников). Об этой работе упоминается также в записях Вакидина 2, 4 и 21 февраля 1945 года.

мир Андреевич заподозрил, что опытность может оказаться в плане Большого театра, и отказался, потом ему пришло в голову пригласить меня. Согласился помогать, несмотря на то, что Владимир Андреевич предупредил, что «у них там все приходится делать по дешевке». Быть может, еще раз удалюсь от «работы по-настоящему» (этого все равно бы мне не избежать), но зато еще раз поработаю с Владимиром Андреевичем. Пока что должен заняться ознакомлением с эпохой. Владимир Андреевич дал прочитать «Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях» Забелина и о Москве Ивана Грозного «Записки немца-опричника»[126]. И уже прочитал текст пьесы «Великий государь» В. Соловьева.

126 Книга Г.Штадена.

30 января

Работа по поводу эскизов костюмов оказалась не очень простой. До сих пор вплотную к ней не подошел. Пока что лишь проработка книги Забелина, материалов из нее о царской одежде. Это само по себе совсем особое, совершенно своеобразное чтение. Например, из описи домашнего имущества царя Ивана Васильевича — ткани с изображениями людей или мужиков: «люди да деревья», «мужики крылаты», «мужики да барсы», «одни мужики», «мужики сидячие», «мужики со птицами», «мужики стоячие», «мужики да деревья», «мужики с робяты...» Быть может, в самом языке имеются главные сведения о стиле. Все это было бы совсем замечательно, если бы об одежде не только можно было бы прочитать, но и посмотреть на нее. Пока что добился очень малого. Такого руководства, в котором бы совпадало изображение с описаниями, не существует, так же как не существует никаких подлинных одежд того времени. Об этом справлялся в отделе тканей Исторического музея. Быть может, там и имеются какие-либо материалы, но взглянуть на них вряд ли позволит время. Владимир Андреевич за это время уже сделал около десятка костюмов, причем пользовался «своими материалами». Например, подходящий орнамент нашел в журналах «Старые годы», «София».

Кроме того, посоветовал мне посмотреть монографию Рябушкина. Рябушкин, по его мнению, довольно удачно интерпретировал старину на подобном же нашему материале. Владимир Андреевич обратил мое внимание (как бы предупредил), что, слишком усложняя мотив орнамента, стараясь его сделать побогаче, очень легко впасть в вычурность, которой еще не было в XVI веке и которая характерна для XVII века.

Договорились с Владимиром Андреевичем, что по театральным делам будем встречаться в бутафорской мастерской театра, в уцелевшей после бомбежки части театра на Арбате, но один раз условились встретиться у Исторического музея (появившаяся из-за угла фигура Владимира Андреевича, фоном для нее — зимний пейзаж Красной площади, как раз, когда куранты на Спасской башне отбивали полдень), чтобы вместе подыскать в отделе бытовых иллюстраций подходящий материал. Но сначала Владимир Андреевич предложил пройтись по

залам музея. До времен Грозного дошли лишь постепенно, задерживаясь по пути у разных экспонатов.

В первой из зал спросил, имею ли вкус к черепкам древней посуды, орнаменты которых, всякий раз как их видит, его очень волнуют; обратил мое внимание на торцовый орнамент («стремящийся на нас») на одном из таких черепков, на замечательные по форме каменные топоры. И еще показал мне деревянную уточку — прообраз ковша. В других залах рассматривали различные орнаменты на тканях и любовались знаменами, оружием, посудой, книгами. Рассматривая тексты древних книг, Владимир Андреевич сказал о том, что в дальнейшем собирается, если позволят время и обстоятельства, попытаться построить современный шрифт на основе древнерусского, с тем чтобы в какой-то мере создать настоящий русский шрифт. Когда залюбовались древнейшими иконами, посетовал, что жизнь не дает возможности осуществить композиционные и цветовые замыслы в станковой живописи. Когда подошли к Царскому месту Ивана Грозного [127], сказал о том, что рельефными изображениями, украшающими этот трон, вдохновлялся, когда работал над «Словом о полку Игореве». Обратили внимание на подлинные знамена времен покорения Казани.

127
Копия 1913 года престола Ивана Грозного в московском Успенском соборе, сооруженного в 1551 году.

Потом я напомнил про его фреску в Петровском зале [128], и мы пошли на нее взглянуть. Нашел, что «фреска ничего», но пожалел, что «слишком уж в акварельной технике»,— в дальнейшем, если придется еще писать фреску, надо будет больше употреблять белил, чтобы было поплотнее, потяжелее. Показал, какую фигуру нарисовал Никита, и сказал о том, что все шрифты писал Гриша Кравцов и что шрифты получились хорошие. В этом же зале полюбовались петровскими знаменами, и, кажется, здесь же сказал, что очень восхищают своею формой различные сабли, их клинки. В отделе же бытовой иллюстрации посмотрели лишь две не очень интересные книги; нового для Владимира Андреевича в них почти ничего не оказалось, но кое-что все же было зарисовано. Ушли из музея в пятом часу.

128
Роспись стены на тему «Российская империя при Петре I» (сграффито с подпиской альфреско), исполненная в 1937—1938 годах В.А.Фаворским при участии Г.А.Кравцова, А.И.Маркова и Н.В.Фаворского.

Когда шли с Владимиром Андреевичем из театра, разговор был о книге Забелина. Владимир Андреевич сказал, что очень любит читать древние тексты, и вспомнил о прочитанном недавно письме царя Алексея к Никону. Потом разговор был о Москве, вспомнились еще совсем недавно существовавшие церкви. Например, совершенно особенная — на углу Никольской и Красной площади (кажется, XVII века) [129] — и другие. Все это еще какое-то время будет существовать лишь в нашей памяти... И очень жаль, что теперешние архитекторы не ценят и не понимают старинных построек, а также не понимают ансамбля, «букета» из архитектурных сооружений. Могли бы, например, вход в метро сделать как бы в Китайгородской стене. Потом разговор был о теперешнем наступлении наших войск:

129
Имеется в виду снесенный Казанский собор (XVII век, переделки XVIII—XIX веков).

— Это действительно нечто совсем замечательное. Вот сейчас, по-видимому, большинству очень плохо с едой, всем не хватает, но это, наверное, потому, что все идет на снаряды, и это очень правильно...

2 февраля

Позавчера с дирекцией театра заключил трудовое соглашение на исполнение эскизов костюмов. От пятидесяти до шестидесяти эскизов не позднее 16 февраля (?!), но должен буду их сдавать частями. Срок этот поставил в тупик, но Владимир Андреевич все же советует взяться:

— Это они всегда так зажимают со сроками. Сколько-то успеете сделать, а потом доделаете остальное.

Его, как понял из разных разговоров, совсем не удовлетворяют темпы, в сроки не укладывается, но относится к этому очень спокойно. Мне предстоит делать костюмы для всех второстепенных ролей, и если еще раз приеду к Владимиру Андреевичу в ближайший выходной день, то вместе решим, в основном, все покрои костюмов и типажи. Делать эскизы, действительно, почти что даром, всего лишь по 50 рублей за костюм.

4 февраля

Лишь в шестом часу поехал к Владимиру Андреевичу, а собирался поехать не позже двух. Разговор с ним о рындах, стольниках, слугах Шуйского и слугах царевича. Выяснил все относительно типажа и костюмов, так как в ближайшие дни по вечерам (после работы на лесах) предстоит их нарисовать и раскрасить.

Владимир Андреевич выражал недовольство тем, что на потолки совсем не был нанесен грунт [130], и говорил о том, что мастерская Бруни как бы решила утратить традиции — совсем перестали следить за подготовкой поверхности под живопись. Раньше за этим всегда очень следили: Павловский и Чернышев, теперь же об этом некому заботиться, отношение к очень важной стороне дела стало совсем халтурным, и получается, что на наших потолках будет не темперная живопись, а просто клеевая. У Владимира Андреевича застал М.И.Пикова. Общий разговор о Достоевском. Михаил Иванович вспомнил «Бобок», а Владимир Андреевич — «Сон смешного человека».

130
Речь идет о росписи плафонов жилого дома Министерства обороны.

6 февраля

— Можно сказать, что такие интенсивные цвета у Вас лишь по знакомству с архитекторами,— заметил в шутливой форме Владимир Андреевич по поводу нашего потолка. Дорины рассказы о том, как «переживаются» наши потолки архитекторами.

11 февраля

Вчера с Дорой закончили плафон. Вчера же закончили работы Сахнов и Прусов — потолок столовой в малой же квартире. Вера [Федяевская] и Люля [Эйгес] — потолок столовой в большой квартире (у них получилось очень эффектно); Ечеистов и Жолткевич — потолок холла в большой квартире (получилось легче и изящнее нашего). Почти закончены: плафон кабинета малой квартиры у Бруни (осталось лишь переписать ленты) и очень трудоемкий плафон в гостиной в большой квартире у Владимира Андреевича. Лишь начали разворачиваться работы в гостиной у Льва Александровича, а в кабинете Владимира Андреевича пока что лишь раскрыты основные колера. Этот плафон меня интересует больше прочих.

14 февраля

Сюрприз: стены холла на третьем этаже покрасили ультрамарином, хотя договаривались, и, казалось, договорились, что их нужно покрасить «темно-розовым» колером. Этот колер, как и все прочие колера, был согласован с Владимиром Андреевичем, который тоже говорил, что синим красить стены нашего холла (предложение архитекторов и Бруни) никак нельзя: «Здесь цвет должен быть густой, как мед». Наш колер вполне одобрил. И потолку такие стены очень подошли бы, и тогда бы холл стал очень богатым и нарядным. Синих стенок в дверях и того синего, что на потолке, было бы вполне достаточно. Все же, надеемся, что это лишь недоразумение, что архитекторы, увидев, что наделал синий цвет, согласятся его заменить другим.

21 февраля

Показывал костюмы режиссеру Захаве, в общем одобрил, было лишь одно сомнение — относительно костюма для рынды, ему показалось, что рынд надо одеть иначе, так как их будут играть женщины (из-за нехватки мужского персонала), надо такой костюм, чтобы не было заметно женской фигуры. Сегодня показывал костюмы Владимиру Андреевичу. Его замечания были в прежнем роде. Все-таки не так рисую рукава, у меня все получается не суженный у кисти руки рукав, а как бы обшлаг, а обшлагов тогда не было, и складки на рукавах поэтому не те. Вышивка на воротнике была лишь вокруг шеи, ее не было вдоль разреза. И, главным образом, была не вышивка, а набивка — белым по темному.

Позавчера еще закончили потолок, и леса уже убраны. Первый все же, до того как покрасили стены, был интереснее. Более других отстает с потолками Владимир Андреевич, у него пока лишь покрыто основными колерами. Замечательным и необычным получился его плафон в кабинете.

5 марта

Сегодня наши росписи на третьем этаже смотрела адмиральша. Сопровождал и показывал Шостье. По его словам, все очень понравилось, кроме росписей Владимира Андреевича. Шостье считает, что этого и следовало ожидать и что нечего было на потолках частной квартиры заниматься «мейерхольдовщиной». Шостье еще согласен, что такой плафон, как в кабинете, может кое-как сойти в вестибюле общественного здания, но такое — и в частной квартире!

Лишь в плафонах Владимира Андреевича нет ничего вульгарного, лишь они не имеют на себе следа какого-либо компромисса.

7 марта

Леса убраны у всех, кроме Льва Александровича и Владимира Андреевича, им работы еще на неделю. До сих пор маляры не смогли (не умеют) раскрыть основные колера. Как-то раньше, когда показывали цветовые варианты эскиза, Владимир Андреевич сказал, что они похо-



64. В день рождения В.А.Фаворского. 1948
Слева направо: А.Ф.Билль, В.Н.Вакидин, М.И.Пиков,
В.А.Фаворский, М.В.Фаворская, Т.И.Рейн

жи на бабочек различной расцветки, одна из бабочек (неосуществленный вариант) показалась ему ночной. Сегодня Владимир Андреевич, когда показывал потолки Марии Владимировне, высказался о нашем последнем плафоне так:

— Неплохо, но, быть может, слишком изощренно в цвете. И так, дескать, можно, и этак хорошо — и получилось вроде пирожного с горчицей.— Считает самым удачным наш первый потолок и что, вообще, первые потолки у всех получились удачнее последующих. Еще раз посетовал, что так испортила наш первый потолок неудачная покраска стен.

8 марта

С Владимиром Андреевичем ходил в театр, но никого, кому можно было бы показать там эскизы костюмов, не застали. Зашли в кино на Арбате посмотреть фильм «Крымская конференция». По пути в театр и когда дожидались начала сеанса (получасовая прогулка по Пречистенскому бульвару) были разные разговоры. Говорил о том, что плохо со здоровьем, мучает экзема, фурункулез и ревматизм, по-видимому, «стал стар, организму стало труднее бороться». О том, как надо рисовать. Если начинать рисовать портрет с лица, то «действующими лицами» становятся нос, глаза и прочее. Они уже начинают мерить пространство, тогда носом же надо будет мерить и туловище, которое мелкие детали сделают плоским. Правильнее рисовать фигуру как пейзаж («этот дом, тот и этот угол одновременно...»). Например, голову, поворот руки и колено одновременно. По поводу галочьей стаи на небе вспомнил стихи Хлебникова о Москве.

11 марта

Установили, что всех бояр берет Владимир Андреевич на себя, мне же следует заняться пока что стражей, гонцами и дворянами. Последних можно делать «вольно, на манер слуг Шуйского» (их тоже восемь человек). Кроме того, если найду материал, должен буду сделать царского лекаря.

В обед Мария Владимировна угощала блинами (первый день масленицы), печеной картошкой и водкой, после чего немного согрелись — в комнате всего лишь 6 градусов тепла. При мне Владимир Андреевич рисовал на торцовой дощечке фрагмент с рублевской «Троицы» (бога-отца). Это — заказ сделать пригласительный билет в Загорский музей на доклад о рублевской живописи [131]. Владимир Андреевич разъяснял мне смысл Троицы, но разъяснения оказались для меня не совсем понятными. Говорил о единстве и множественности. Тройственность — наивысшее выражение единства и множественности. Попутно говорил о цельности; цельность хороша, когда в ней есть сложность.

131
В.А.Фаворский. «Ангел из «Троицы» Андрея Рублева». Гравюра на дереве, исполненная для пригласительного билета на научную конференцию, посвященную творчеству Андрея Рублева в Историко-художественном музее города Загорска. Приведенная запись, а также запись 3 апреля 1945 года (опущенная в настоящем издании): «Вторым вариантом копии с фрагмента рублевской «Троицы» [Фаворский] больше доволен», — позволяют уточнить дату обеих гравюр, которые были сделаны не в 1950 году, как это считалось раньше, а в 1945-м.

22 апреля

В МОССХе Эттингер показывал рисунки русских художников из своего собрания [132]. Интереснее, чем рисунки, было смотреть, как Эттингер их показывал и как публика (художники) их смотрела. Передние 2—3 ряда — сидя, следующий ряд — стоя, несколько человек сзади — стоя на стульях. Так как я находился у демонстрационного стола, этот амфитеатр мог наблюдать анфас, а Эттингера, у другого конца стола, в профиль. Сначала рисунки прислонял к стоящей на столе доске, потом давал их ходить по рукам. Тут же в зале, около рояля на подставках стояли две прекрасные гипсовые фигурки Сарры Лебедевой. Накануне в зале происходило чествование новых заслуженных деятелей искусства и была показана небольшая выставка их работ. Две работы С.Лебедевой — экспонаты этой выставки.

132
Коллекция П.Д.Эттингера поступила после его смерти в 1948 году в Гравюрный кабинет ГМИИ им. А.С.Пушкина. Она насчитывала свыше 10 000 гравюр и около 2000 рисунков и акварелей.

10 мая

Настойчивые слухи о том, что вот-вот должно быть объявлено по радио важное сообщение, были в течение нескольких последних дней. Но день вновь кончался без этого сообщения. Наконец, прошлой ночью сообщили о полной капитуляции немцев, и пока совсем не рассвело, не мог заснуть.

Накануне вечером был на открытии выставки работ Удальцовой [133]. Очень сильная и вольная живопись. Давно не был на таких выставках. В том, что открытие выставки совпало с окончанием войны, хочется видеть счастливое предзнаменование.

133
Выставка работ Н.А.Удальцовой состоялась в МОССХе, были показаны произведения 1940—1945 годов.

20 мая

Получил разрешение рисовать на улицах. Дозволено рисовать: 1) на Ленинградском шоссе, 2) на Бегах, 3) на Новой Башиловке, 4) на Старой Башиловке, 5) в Зарядье и 6) Китайгородскую стену.

Позавчера ходил по Зарядью. Был пасмурный и очень холодный день, и все показалось совсем скучным, и казалось непонятным, что прежде здесь так понравилось. Потому лишь, что пришел сюда с карандашом и бумагой, все интересное решило попрятаться? Но постепенно оно стало появляться, и, наконец, приткнувшись у недостроенного забора на довольно-таки безлюдном пустыре, начал рисовать полуразрушенную церквушку.

Лишь в одном Зарядье уже «увидел» не меньше десяти интереснейших пейзажей![134]

134
С этих пор Вакидин начинает рисовать в Зарядье и время от времени на протяжении двадцати лет обращается к этой теме.

135
Имеются в виду панно Вакидина и Аксельрода для Московского авиационного института.

2 июня

Вчера в Мастерской (наконец-то) грунтовались холсты для панно[135]. Грунтовал вдвоем с Аксельродом его и мой холст, и вместе ехали домой. Он говорил о том, что живопись должна быть музыкой. Тогда лишь напишешь мотив, когда можешь его как бы спеть. Спросил, согласен ли я? Так спросил потому, что видит во мне главным образом правоверного ученика Владимира Андреевича, ученика, тупо сопротивляющегося, не желающего непосредственно что-либо воспринимать.

— Не согласен? Но я считаю современное искусство таким.

Сказал, что согласен, но что разная бывает музыка.

15 июля

Хочется, но все не удается провести в Зарядье весь день целиком. Позавчера там был лишь с утра, закончил рисунок церкви и еще раз рисовал во дворе, несколько с другой точки зрения. Оба рисунка во дворе хочу считать предварительными, с тем чтобы нарисовать как следует, основательно. И стоит еще порисовать во дворах (на примете два-три двора), чтобы все-таки получилась общая тема. Осенью же по этим рисункам сделать серию офортов или литографий. Вчера соблазнился залезть на плоскую, поросшую травой крышу подсобного сооружения для метро и оттуда рисовал Василия Блаженного. Конечно, не так красиво, как с Красной площади, но тоже очень любопытно (столпившиеся купола). Сделал пока что небольшой набросок, но зато понял, как такое надо рисовать. Следует рисовать в течение нескольких дней в одно и то же время и не больше часу за раз, так как тени, перемещаясь, все путают (очень интересно, как тенями «съедаются» детали).

12 декабря

Сделал два варианта обложки для книги о Данте. Одна с изображением профиля Данте, на другой лишь шрифт.

Сегодня Ильин при мне смотрел обложки и оба варианта забраковал. Непонятным оказалось, почему профиль Данте в тени,— «ведь Данте же был красивый мужчина»,— и почему весь шрифт так «плывет». Это, по его мнению, повторяет прежние, тридцатых годов, обложки Владимира Андреевича.

— Сам Владимир Андреевич теперь бы не стал

так делать. Его последние работы, хотя бы портреты полководцев,— это уже совсем другое дело. И шрифт надо взять побогаче, венецианский скажем, конечно, можно его слегка модернизировать, но все же...

1946

5 января

Был в МОССХе насчет членских взносов и встретил там Владимира Андреевича (тоже членские взносы), когда смотрел еще раз выставку новых заслуженных, и вместе с ним вышли. Разговор о юбилейной выставке Сергея Герасимова [136].

136
Выставка живописи и графики С.В.Герасимова была открыта 30 декабря 1945 года в выставочном зале МТХ на ул. Кузнецкий мост.

Узнав, что я тоже не был на выставке Герасимова, Владимир Андреевич спросил — не пойти ли сейчас? После неудачной попытки доехать на метро (столько народу) пошли на выставку пешком.

Выставку смотрели отдельно. Ему выставка не понравилась, но согласился со мной, что красивые вещи все же есть, чем раньше — тем лучше.

— Вот, Кончаловский, например, тоже не мой художник, никогда мне его вещи не нравились, но все-таки всякий раз чувствуешь, что это сделано по-настоящему, во всю силу, чувствуешь, что только этим живет... И, пожалуй, самое плохое — последняя картина о Пугачеве [137], совсем плохо... И зачем ему надо было писать Пугачева?

137
Картина С.В.Герасимова «Восстание Пугачева». 1945. ГТГ.

И тут же вспомнил о Пугачеве Никиты, то есть о его дипломной работе — гравюрах к «Капитанской дочке», в частности, о развороте «Атака», в котором так замечательно, так сильно выражена пугачевщина. И что хорошо было бы их напечатать.

Тут впервые со мной Владимир Андреевич вдруг заговорил о Никите. Вере Федяевской он как-то уже рассказал, а Вера мне, об «игре», которую затевает при встречах со знакомыми; он первым начинает расспрашивать обо всем, не давая тем самым заговорить собеседнику о самом для себя тяжелом.

— Он, по-видимому, погиб, но хотя бы знать как, хоть какие-нибудь подробности,— сказал, что в ответ на запрос о Никите было сообщено: сведений не имеется, а на запрос о судьбе Вани совсем не ответили [138].

138
Н.В.Фаворский, вступивший в ополчение в 1941 году, в том же году погиб под Москвой. И.В.Фаворский, призванный в действующую армию в 1942 году, погиб в 1945 под Кенигсбергом.

9 января

Ехал к Владимиру Андреевичу один, а обратно с Верой Федяевской (разговор с ней о счастье его знать, о счастье с ним встречаться). Теперь уже Владимир Андреевич с семьей живет не в одной комнате, а в трех. Это после того, как в крайней комнате была поставлена железная печка. В этой комнате теперь нечто вроде временной мастерской, здесь Владимир Андреевич гравирует. Показывал рисунки и эскизы. Задуманный для гравирования на линолеуме карандашный эскиз «Ледового побоища». Это будет триптих, и затеян он во всю силу [139]. И показал двойные портреты. Больше прежнего понравился портрет Фани Ильиничны и Гусятинского. Общий разговор на разные темы. Расспрашивал его о Джотто, кото-

139
Триптих не был осуществлен в гравюре. Об увеличенных для гравюр рисунках (тушь) Вакидин пишет 18 сентября 1950 года.

рого он в молодости специально ездил изучать в Италию. Но рассказал больше, чем о Джотто, о том, как путешествовал, о своем спутнике — художнике-армянине [140], о том, как тогда увлекались Франциском Ассизским. Спутник увлекался по-настоящему, ему хотелось быть на него похожим, а Владимир Андреевич увлекался скорее образом Франциска.

140
В.А.Фаворский посетил Италию в 1908 году. Его спутник — Гамбаров.

3 марта

Вечер в Гослите по случаю открытия выставки иллюстраций. На вечере встретился с Бруни. Предложил сделать сграффито, как понял, рядом с его фреской. Выполнять же летом в Ореанде, на стенах вновь отстроенного санатория. Общий размер поверхности под сграффито очень большой, но достаточно будет сделать два эскиза, а потом их, чередуя, повторять [141]. Очень выгодная работа, «другие позавидуют», но решил дать ее мне.

Из общих разговоров понял, что в ближайшее время рассчитывать на заказ иллюстраций невозможно. Договоры на иллюстрации Гослит не заключает вообще. Что-то иллюстрировать можно лишь на свой риск, «имея тысяч 30 в кармане», по выражению художника Милашевского.

141
Для санатория в Ореанде в Крыму Л.А.Бруни выполнил эскиз фрески, Вакидин и В.К.Федяевская — эскизы оформления лоджий (под сграффито). Работа не была осуществлена. Об этом см. также запись Вакидина 7 июня 1946 года.

9 марта

Ермаков заказал два переплета: для А.Франса — «Боги жаждут» — и для Бальзака — «Погибшие мечтания». Говорил, что хочет привлечь меня для работы в другом издательстве, выпускающем книги для заграницы.

Вечером был у Бруни, застал дома. Нового по поводу сграффито ничего не сообщил. Хотел дать или показать архитектурные синьки, но они куда-то затерялись. Если не найдутся, надо будет добывать новые.

В комнату два раза заходил Киселев, отчего разговор незаметно стал иным: сначала по поводу выставок в Третьяковке и на Кузнецком [142], а потом уже о влиянии Запада на русских художников в XIX веке. Под конец с Бруни — о Достоевском. Его очень любит, больше прочего, пожалуй,— «Подросток», еще «Вечный муж». Сравнил творчество Достоевского с фресками Феофана Грека, которые видел в Новгороде: оба берут как бы от стержня, почему общий силуэт получается наполненным и страшно действенным, могучим. Притом получается, что для воздействия или для похожести разные частности или детали описательного порядка вовсе не нужны.

142
В Третьяковской галерее и залах МТХ на ул. Кузнецкий мост размещалась Всесоюзная художественная выставка 1946 года и один из ее филиалов; выставка проходила с 19 января по 18 октября 1946 года.

6 апреля

Вера Федяевская рассказала, что Владимир Андреевич получил официальное извещение о том, что Ваня пропал без вести и какого числа, и второе извещение с подробностями, которые решил от Марии Владимировны скрыть. От Розенблатт слухи о том, что хлопоты о присвоении Владимиру Андреевичу звания заслуженного деятеля (в связи с его шестидесятилетием) не увенчались успехом [143].

143
Звание заслуженного деятеля искусств РСФСР было присвоено В.А.Фаворскому в 1956 году.

6 мая

Кажется, еще ни разу на вечерах в МОССХе не было столько народу (даже больше, чем на встрече Коненкова[144]). Вечер был организован МОССХом в честь шестидесятилетия Фаворского, почему после доклада Алпатова о творчестве Владимира Андреевича (на стенах зала выставка работ Владимира Андреевича) лишь зачитывались поздравительные адреса от разных учреждений и организаций: издательств, музеев, театров.

144
В связи с возвращением С.Т.Коненкова из США, где он жил с 1924 по 1945 год.

Выступление Владимира Андреевича было очень короткое, сначала сказал, что «вашими бы устами мед пить», и затем:

— После того, что от вас слышал, трудно будет приняться за работу, на месяц поехать бы теперь в дом отдыха. Но сколько здесь было сказано правды, об этом, наверное, мне скажет дома жена.— Потом сказал о своей живописи, о том, что ею не удовлетворен, но все же считает, что сможет в живописи сказать свое слово, если позволят время и обстоятельства.

В заключение вечера комический номер: один старичок выступил с чтением своих стихов, написанных к случаю. Начало такое: «Фаворский — наш любимый график, он так далек от фотографий...»

10 мая

Вечер Слонима. Выставка его скульптур на фоне работ Владимира Андреевича. Докладчик А.Эфрос. Много меду, но — и деготь. Говорил о том, что Слоним — фигура зрелая, вполне определившаяся, но, пожалуй, менее интересная, чем, например, Сарра Лебедева, о которой на вечере упоминалось не меньше, чем о Слониме. В прениях, между прочим, выступил и Владимир Андреевич — сказал, что работы Слонима нравятся, но считает, что женские портреты слабее мужских и еще что Слоним не очень заботится о постаментах. В заключительном слове Эфрос объяснил, почему мужские портреты получаются лучше женских. Портретируя женщину, очень часто смотрит на нее с излишним «мужским превосходством», подчас она интересует его лишь как модель. При работе над мужским портретом такого превосходства очень часто не оказывается, почему и получается сложнее и богаче, с бо́льшим внутренним содержанием.

7 июня

Позавчера был просмотр эскизов[145]. Почему-то лишь на этом просмотре вдруг как-то выяснилось, что лоджии оштукатуриваться не будут, а должны быть выложены, так же как и весь дом, инкерманским камнем. Но тогда какова же техника выполнения изображений? Ясно, что сграффито отпадает. Зря возились около двух месяцев над эскизами. И без денег. Совсем нет денег и ниоткуда не ожидаются.

145
Имеются в виду эскизы оформления санатория в Ореанде.

Не лучше дело с эскизом у Бруни. И на этот раз разговор по поводу эскиза его фрески начался с вопроса: можно ли на юге изображать юг? То есть южную же природу. Владимир Андреевич считает, что можно, но тогда надо как бы «обострить ритмы», сделать ее красивее, чем

она на самом деле. Например,— уже не только «сбор фруктов», а обнаженные тела что ли. В общем, разговор о тематике. Та ли должна быть тема? Очень трудно изображать людей сегодняшнего Крыма. Рядом сидящий архитектор рассказал анекдот. Разговор на крымском базаре: «Тетка, какой это у тебя сорт винограда?» — «А, бис його знае». Не «правильнее» ли изображать отдыхающих курортников, то есть обнаженные тела и тому подобное? Бруни все-таки не сразу согласился с тем, что его тематика не подходит. И на самом деле, почему все-таки нельзя изображать на фреске будни теперешнего Крыма: сбор яблок, отдых, ослики на фоне гор и моря? «Но, раз общее мнение, придется подумать еще».

Оставив все эскизы и макет «для показа заказчикам», вышли на улицу. Бруни и Владимир Андреевич шли впереди, сзади Шостье и я. Мне кажется, что Бруни упрекал Владимира Андреевича — зачем он так подвел, став на сторону архитекторов. Владимир Андреевич оправдывался, объясняя, почему так получилось: пришлось до просмотра, «еще в кулуарах» принять участие в обмене мнениями...

Шостье затеял разговор о предстоящих работах по росписи Елоховского собора,— примет ли все же Владимир Андреевич участие?

— Для Вас приготовлю плафончик под самым куполом.

— Нет, эта работа для меня невозможна... И возможно ли вообще в такой короткий срок? Это нужно все бросить лет на десять, тогда еще что-то можно... чтобы получилось по-настоящему... и чтобы был ответ на сегодняшний день.

— Но почему Вы так на это смотрите? Надо проще, и будет к тому же группа художников.

— Тем более, еще группа. Это совсем не годится. Сказать откровенно, вы мне напоминаете... Вот, быть может, буду иллюстрировать «Фауста» — давно себя к этой работе подготавливаю,— так вот, Вы мне кажетесь подходящим [146].

Наконец, с нами на Пушкинской площади расстался.

146 В.А.Фаворский имеет в виду Мефистофеля из трагедии Гете «Фауст».

22 июня

Таскался по городу, несколько раз по Старой Башиловке, еще по Балчугу, что-то «видел». Но усилилась мысль, что такое рисование все-таки не совсем то, что сейчас вряд ли такое сможет меня удовлетворить. Необходимо начинать с расчетом на большое время, работать «для себя», то есть писать.

Но для того, чтобы легче войти в работу, запрячься по своему плану,— начать хотя бы с букетов цветов, с натюрмортов. Потом писать интерьер, затем интерьер с фигурой и, наконец, дойти до портрета.

Когда таскался по Башиловке, дошел до Бутырского рынка, там накупил на 20 рублей пионов (розовых и один белый) и еще каких-то желтых цветков и вчера же, во вторую половину дня начал писать. Писал до суме-

рек и до сильной усталости. Так как заторопился, не сумел как следует «поставить», но все-таки, мне кажется, писал с гораздо большим, чем раньше, пониманием задач живописи (контрасты теплых и холодных). Сегодня с утра «спасал». Кажется, все-таки жестковато. Писать непрерывно, как можно дольше...

27 июня

В воскресенье вечером, совсем экспромтно, с Верой Федяевской и Дорой Бродской поездка к Владимиру Андреевичу. Сначала — общий разговор и, между прочим, уже в сумерках, смотря в окно, он сказал:

— Вот сосны уже силуэтом сливаются с задней полосой леса, и все-таки видим, что они впереди. В чем тут дело? В разной четкости краев? Нет, дело лишь в нашем двуглазии, что даже на таком расстоянии получается угол; видим все-таки с двух сторон.

Потом, когда уже совсем стемнело, Владимир Андреевич сходил пригласить гостившего у кого-то в этом же доме рассказчика северных сказаний и сказок (очень замечательного) по фамилии Шергин. Охотно согласился прийти, и мы прослушали три сказки: о братанах, о Николае Угоднике и о зерцале. Очень хвалил, к удовольствию Владимира Андреевича и Левы Кардашова, дом. Что замечательных пропорций («прямо какая-то Перуджия») или наоборот — очень северный дом...

15 июля

На обсуждении выставки литографской мастерской [147] я был не раз упомянут. Говорили о моих рисунках Михаил Семенович [Родионов], Эттингер и Бескин. Но наибольшее впечатление произвели литографии Ювеналия Коровина. О них говорилось в первую очередь, а потом о моих. Это со времен окончания института впервые вроде небольшого признания. Бескин в своем выступлении сказал, что видел, кроме выставленных, и другие мои рисунки, и считает, что я своего потолка еще не достиг.

147
Отчетная выставка Литографской мастерской МОССХа состоялась в помещении МОССХа в Ермолаевском переулке. На ней экспонировались три автолитографии Вакидина 1946 года: «Церковь в Зарядье» и две из серии «Архангельское».

Общее и очень важное значение выставки и ее обсуждения, пожалуй, в том, что литографскую мастерскую теперь не закроют («выставка оказалась не хуже других») и ее «меценатом» пока что останется МОССХ; то есть сохраняется место, где художники хоть как-то имеют возможность экспериментировать в материале, причем без всякой связи с производственным заказом.

6 декабря

Поездка в воскресенье к Владимиру Андреевичу. Его новые двойные портреты. Портрет сестер Родионовых [148] — в какой-то мере по-новому. Мне кажется, в этом рисунке появилась воздушная среда, «съедание» этой средой предмета. Если бы откровеннее — было бы цветней, исчезла бы серость. Но, быть может, это лишь первое впечатление. Замечал, что при последующих встречах с его рисунками впечатление часто менялось, быть может, и потому, что в его работах всегда есть что рассматривать.

148
В.А.Фаворский. «Е.М.Родионова и С.М.Родионова». 1946. Карандаш. ГМИИ им. А.С.Пушкина.

Быть может, рисунки последней поездки Влади-

мира Андреевича этим летом во Фрунзе в общем хуже закавказских, калмыцких и рисунков, привезенных из Самарканда; но некоторые из новых очень хороши, чем-то лучше прежних. Здесь, наверное, сказались условия поездки и то, что собирался как бы черновой материал для будущих работ [149]. Владимир Андреевич и сам озабочен насчет качества, предупреждает, что показывает все, еще не успев отобрать лучшее, что далеко не все годилось бы на выставку и что, быть может, в какой-то мере ошибся с форматом: надо было бы делать рисунки поменьше размером, тогда бы просто даже больше успевал нарисовать за один раз.

149
В.А.Фаворский собирался иллюстрировать киргизский эпос «Манас». Были исполнены лишь эскизы к гравюрам.

Последняя гравюра «Минин и Пожарский» [150] и некоторые к «Отелло» [151] мне тоже кажутся не слишком удачными, в них какая-то статичность и манекенность (преобладание умения над наблюдением, что ли?). И, наконец, макет и несколько уже готовых рисунков (автоцинк) для книги «История Москвы» [152]. Очень хорошо, но почему-то такое (потому ли, что на историческую тему?) мало трогает. Понимаю, что работы Владимира Андреевича не производят прежнего впечатления. Стал их иначе видеть или иначе стал работать Владимир Андреевич? Кажется, скорее второе, так как к прежним его вещам отношение в общем не меняется. Начали смотреть работы при электрическом свете — провели всего несколько месяцев назад,— но он очень скоро погас, и почти все рисунки просмотрели при свете керосиновой лампы. Фотографию с Никиты передал Владимиру Андреевичу, когда Марии Владимировны не было в комнате.

150
Гравюра на дереве В.А.Фаворского из серии «Великие русские полководцы». 1945—1948. О гравюрах из этой серии см. также записи Вакидина 12 ноября 1947 и 2 декабря 1962 года.

151
Иллюстрации В.А.Фаворского к драме В.Шекспира «Отелло» (книга не издана). 1946. Гравюры на дереве. О них см. также в записи Вакидина 14 августа 1948 года.

152
Имеются в виду иллюстрации В.А.Фаворского к книге: *Кончаловская Н.* Наша древняя столица. Картины из прошлого Москвы. Книги 1—3. М.—Л., Детгиз, 1948—1953. Об этой работе Фаворского см. также в записях Вакидина 26 мая 1947 года, 14 августа 1948 года, 18 сентября 1950 года, 14 февраля 1957 года, 20 декабря 1963 года.

Позавчера впервые попал на территорию завода, но, к сожалению, не в сборочный цех, а в механический.

Девчата — практикантки ремесленного училища, очень пожелавшие нарисоваться. Попытки рисовать работающих у станков. Но надо сначала как следует осмотреться. В нижнем помещении заметил «выигрышные», но очень сложные (упрощать?) станки. Увижу ли здесь темы, пригодные для Бескина? Быть может, и нет. Быть может, придется ограничиться портретами работающих у станков.

Вчера днем (выходной по случаю Дня конституции) рисовал в общежитии у испанцев.

14 декабря

В МОССХе общее собрание графического сектора. Доклад Шмаринова; между прочим, напирал и на то, что одной современной тематикой вопроса не решить, важно и качество, необходимо бороться за повышение качества. И, конечно, возбудил бдительность, во время прений нашелся считающий нужным возразить:

— Вот здесь говорили, что тема не так важна, как качество выполнения... — Почти все на него зашикали.

Понравилось выступление Родионова, показалось искренним и содержательным. Говорил о необходимости воспитания в себе умения видеть, и это неотрывно от воспитания вообще, то есть необходимо быть честным. Чем глубже и шире видишь, тем становится содержательнее произведение. В чем, собственно, отличие этюда от картины? В содержательности (например, Левитан).

Гончаров говорил о «средах», которые необходимо возобновить, так как необходимо творческое общение, и о своих впечатлениях о Дрезденской галерее [153]. Ее, кажется, в прошлый понедельник показывали активу, и — разговоры, что в конце концов покажут всем членам МОССХа.

153 Имеются в виду картины из музеев и дворцов Дрездена, спасенные советскими воинами из фашистских тайников и прибывшие в Москву 10 августа 1945 года. Картины были помещены в Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина для реставрации.

Разговор с Владимиром Андреевичем, который меня, между прочим, спросил о своих последних рисунках, хуже ли они прежних. Сказал ему, что многие рисунки смотрятся подсобным материалом, но некоторые, быть может, и лучше прежних.

— Да, по-видимому, для показа надо будет отобрать,— и опять о том, что, может быть, и ошибся размером, во время поездки рисунки не следовало делать такими большими. Кажется, заинтересовал его рисованием испанцев. Как бы это устроить и для него?

18 декабря

Вечером рисовал у Липы Ройтера. Позировала сначала домашняя работница, потом немного жена. Рисовалось что-то плохо, но решили, что по понедельникам рисуем и впредь. Липины последние гравюры к Островскому и композиция «Владимир Андреевич среди учеников» [154]. Затея очень давняя, еще с институтских времен, но все-таки довести ее до конца во что бы то ни стало — его «долг перед стариком».

154 Гравюры Л.Г.Ройтера: 1. Иллюстрации к книге· *Островский А.Н.* Избранные пьесы о Москве. (Художники А.Гончаров, Л.Ройтер, В.Федяевская, А.Билль, А.Ливанов) М., Московский рабочий, 1948. 2. «Класс В.А.Фаворского». 1946.

30 декабря

Еще два раза рисовал на заводе в сборочном цехе. В обеденный перерыв нарисовал двух пожилых рабочих. Так сказать, со сходством. Еще рисовал интерьер: впереди работница у сверлильного станка, на втором плане сварщица. Быть может, стоит посмотреть и другие цеха, обязательно кузнечный.

Вообще, «увиденного» для рисования за последнее время набралось порядочно. Например, хорошо бы без особого на то разрешения ухитриться и нарисовать на улице в оттепель неподалеку от дома несколько пейзажей. Как-то уже в сумерки, когда дожидался трамвая, возник передо мною пейзаж, который, быть может, стоит нарисовать и по памяти или хотя бы руководствуясь беглой зарисовкой. Прямо с натуры вряд ли возможно, такое это бойкое место. В пейзаже увидел несколько исторических слоев, тема его все та же — «старое и новое», но в этом как раз, наверное, и есть образ Москвы.

Портретными набросками, то есть рисованием на быстроту и похожесть, набил оскомину; рисовать же портреты знакомых намереваюсь в ином темпе и по-настоящему.

Как-то на днях совсем по-новому увидел свою композицию «В троллейбусе» [155], правда, увидел ее на этот раз в автобусе. Переполненный автобус, и все в нем не очень ясно, все как бы из одной темной массы, лишь светлые пятна замерзших окон.

155 В 1941 году, перед войной, Вакидин собирался писать картину «В троллейбусе». Не осуществлена.

Желание компоновать, наверное, в достаточной степени удовлетворилось бы, если бы представилась возможность что-либо иллюстрировать.

1947

8 марта

Всю неделю трудился над обложкой для «Бедных людей». Для этой вещи гораздо проще было бы сделать много иллюстраций, чем одну обложку. Сложность еще в том, что обязан (так как для массовой серии) сделать, как хотят, но так пока не получается.

Все время кажется, что на обложке должно быть два рисунка — один про Девушкина, другой про Вареньку. Ведь они не встречаются и рассказывают о своих событиях друг другу в письмах. Рисунок про Девушкина: он сидит и пишет, так как писание писем Вареньке для него уже стало в жизни основным. Рисунок про Вареньку: ее главное событие — к ней пришел господин Быков. Про этого господина у Достоевского — гениально. Чего стоят, например, два выражения: «дело житейское» и «растолстеть как лепешка»...

Сегодня хочу повезти показать как получается.

Посещение Митрохина. Он показывал разные старые свои рисунки и эскизы.

6 апреля

В среду был в МОССХе на творческом вечере Бруни. На стенах — выставка, главным образом, его акварелей разных периодов и последние, написанные прошлым летом в Судаке. Мне не показалось, что они лучше прежних. Из прежних вновь понравилось «Море» [156], но многих знакомых мне работ на выставке не оказалось. Председательствовал Гончаров. «Наводящими» вопросами как бы заставил рассказать Бруни, где и у кого учился. После возвращения из Парижа в Петербург начал выставляться и был «левым». Не жалеет о том, что прошел искус левого искусства, это ему даже помогло стать художником, приучился хотя бы компоновать, но реалистом стал все же лишь после того, как понял ограниченность абстрактной предрешенной формы по сравнению с формами, какие мы видим в жизни. То есть когда понял, что формы облаков, деревьев гораздо богаче, многообразнее форм геометрических (шара, цилиндра и так далее).

156
По-видимому, имеется в виду акварель Л.А.Бруни «Море. Батуми». 1931. В 1964 году приобретена ГТГ.

Потом говорил Владимир Андреевич. Начал с воспоминания о том времени, когда Бруни переехал жить в Москву. О том, что раньше в Москве почти совсем не рисовали. Если же живописцы и рисовали, то рисование (чаще всего сангиной или углем по холсту) самостоятельного значения почти совсем не имело. Московские граверы тоже делали лишь подсобные для работы рисунки, и почти единственными рисовальщиками были тогда все те же «три богатыря»: Родионов, Чернышев и Сергей Герасимов. Так продолжалось до переезда из Ленинграда таких рисовальщиков, как Митурич, Львов, Н.Купреянов и Бруни. Первые двое казались менее интересными, так как их искусство было все-таки натуралистического толка. Купреянов же приехал гравером и был первым из граверов, порвавших с гравюрой для того, чтобы стать исключительно рисовальщиком и акварелистом, он был одним из первых зачинателей станкового рисования. Наиболее ин-

тересным из приехавших казался Бруни, он пытался ставить перед собой не только одни живописные задачи («состояние»), но и заботился также о предмете, о композиции, о сохранении плоскости листа, о цвете в рисунке. Последнее казалось уже тогда очень важным, быть может, наиболее важным...[157]

После Владимира Андреевича выступали Родионов, Могилевский, Кравченко. Некто — о том, что Бруни кроме того еще и философ. Бруни его как бы одернул, «не желая поддаться всякой сентиментальности»: лучше было бы, если бы ему указали на отрицательные стороны его искусства; например, сам себя ругать мог бы в течение всего вечера... Понимает, что малокомпозиционен, слишком поспешен; надо сперва увидеть, как следует продумать, а потом уже начинать осуществлять; существует совсем ненужная «автоматичность руки»...

Выступивший вслед старичок посожалел о том, что Бруни утеряны связи с фамильной традицией в искусстве (так сказать, «назад к предкам»). Запомнилось очень любопытное выступление одного карикатуриста. Сначала взял под защиту «декоративизм»:

— Вот здесь кто-то упрекнул Бруни в декоративизме. Чем же это плохо, что декоративизм? Разве работы Репина или, например, хотя бы Сомова (?) были лишены декоративного? Наоборот,— и так далее, а потом вдруг с не меньшим азартом начал выражать свое несогласие с Владимиром Андреевичем по поводу того, что в Москве раньше не было рисовальщиков:

— А разве Черемных, Моор, Малютин, Когоут не были рисовальщиками и притом замечательными? Это у вас во Вхутеине, в его гнилом болоте не было рисовальщиков, а в Москве они всегда бывали.

Эльконин говорил о недостатках экспозиции выставки: жаль, что нельзя проследить эволюцию творчества Бруни, как он шел в своем творчестве от чисто виртуозного, почти китайского рисования к простоте и широте, к настоящей зрелости. Фамильные традиции Бруни — из наименее интересных, так как что-то от академизма в его творчестве все-таки есть.

Бескин не согласился с утверждением, что Бруни виртуоз, и с тем, что философ,— «он просто влюбленный в природу человек»,— зато вполне согласился с утверждением Бруни о том, что формы природы многообразны и что никакие предвзятые формы немыслимы.

В заключительном слове Бруни говорил о технике, о том, что приемы определяют внутреннюю последовательность, и о той пользе, которую он находит в занятии скульптурой. Больше всего бывает поражен светом, светосильными отношениями, и хочется определять светом цвет (валер). Усложненное видение цвета, когда видишь, например, лиловый и серый вместо красного,— просто от переутомления. Хочется же простых цветовых соотношений, чтобы был бы обнаженный красный и такой же желтый, например. Но в разных светосильных состояниях они становятся удивительно похожими на те, что в природе... (Записи последнего выступления Бруни очень приблизительные. Относительно светосилы, света помню,

157
Отзыв Фаворского о Л.А.Бруни, а также мысли, высказанные на вечере его памяти (см. запись Вакидина 2 июня 1948 года), в дальнейшем отразились в статье Фаворского «О рисовальщиках», продиктованной в 1963 году. Впервые статья была опубликована в издании: *Купреянов Н.Н.* Литературно-художественное наследие. Составители Н.С.Изнар и М.З.Холодовская. Общая редакция, предисловие и комментарии Ю.А.Молока. М., 1973, с. 11—13.

что сразу же не согласился. Для меня яснее обратное желание, то есть определение цветом света.)

Последним выступил Пластов: о напористости Бруни, нашел в его работах даже что-то общее с такими гигантами, как Александр Иванов и Врубель. О понятности или непонятности народу:

— А разве мы, здесь сидящие, не народ? Мы сгусток его.

Под конец вечера, когда уже все уходили, оказался возле Бруни.

— Почему перестал бывать? Да, чуть не забыл Вам сказать, что крымский заказ еще может состояться, кажется, хотят, чтобы продолжали работу.

2 мая

В мастерской Бруни, в помещении Донского монастыря, состоялся отчетный вечер. Состоялся он с опозданием на два года, так как десятилетие своего существования в позапрошлом году Мастерская так и не отпраздновала. Все стены помещения мастерской были сумбурно завешаны эскизами, картонами, проектами, различными фрагментами, фотографиями с уже выполненных работ и фотографиями с эскизов и проектов. Среди всего этого — два эскиза панно для Сельскохозяйственной выставки Истомина, картоны фрески для павильона МОПР (Сельскохозяйственная выставка) Фаворского, картон для росписи в Ташкенте Бруни [158] и многое другое.

Отчетный доклад о проделанной за 12 лет работе (вернее сказать, перечень проделанных работ и упоминания о художниках, в них принимавших участие) сделал Эльконин. Затем говорил Бруни и, между прочим, сообщил, что Мастерская в скором времени (сейчас об этом уже идут переговоры) должна из «хозрасчетной единицы» превратиться в научно-исследовательский институт. То, что дается учебой, осваивается без спешки,— совсем иного качества. Но достижения, несмотря на то, что Мастерская существовала на хозрасчете, имеются... О ведущих мастерах Мастерской и в первую очередь о роли в ней Фаворского. Например, его работа над орнаментом. Совсем неоснователен упрек в том, что он ввел в монументальное искусство книжную графику... У него все необычайно органично, все из расчета относительно целого, он и книгу-то понимает как архитектуру.

Владимир Андреевич в своем выступлении сказал, между прочим, о значении недавней выставки копий с древней монументальной живописи [159]. Если бы архитекторы-конструктивисты не были бы такими пуританами, а вводили бы в свою архитектуру цвет, живопись, то традиции монументального искусства могли бы пойти не только от Ренессанса. Монументалист должен работать в коллективе, но коллектив большей частью подбирается слишком случайно. Быть может, если Мастерская станет институтом, коллектив уже можно будет составить по-настоящему... но это уже слишком большие желания [160].

158
Имеется в виду картон для одной из четырех фресок на тему «Труд хлопкоробов», исполненных Л.А.Бруни при участии Г.С.Павильонова и В.Б.Эльконина на здании Текстильного комбината в Ташкенте в 1936 году. Перечисленные Вакидиным эскизы и картоны не сохранились.

159
Имеется в виду выставка «Монументальное искусство народов СССР», открытая в феврале 1947 года в Москве, в Доме архитекторов.

160
Тексты выступлений В.Б.Эльконина, Л.А.Бруни, В.А.Фаворского и других на обсуждении деятельности Мастерской монументальной живописи приводятся в сб. «Мастерская монументальной живописи», с. 72—106.

26 мая

Посещение выставки Детиздата (отчет за год работы). Настроение сделалось сумрачным от невольных размышлений о том, что мог бы зарабатывать одним рисованием. Делал бы рисунки не хуже многих... Из виденного на выставке больше прочего запомнились рисунки Фаворского (автоцинкография) для книги, посвященной юбилею Москвы, и рисунки Ювеналия Коровина к «Очеркам бурсы» Помяловского[161].

161
Иллюстрации Ю.Д.Коровина к кн.: *Помяловский Н.Г.* Очерки бурсы. М., Детгиз, 1957. Акв., тушь.

1 июня

Был на творческом вечере Ювеналия Коровина. Много народу, почему все видел слишком издали и плохо разглядел. Во «второй сеанс» тоже видел не все, так как отвлекался разговорами. Кроме того, что талантлив,— впечатление, что слишком разбрасывается, что еще не дорос до желания сузить, ограничить круг наблюдения (на примере Ювеналия особенно остро осознал необходимость этого). Слишком много чисто журнальной хватки и хлесткости. Особый интерес вечер приобрел из-за выступления Митурича. Говорил вслед за художником Миндовским (этого художника совсем не знаю; тоже говорил о том, что надо больше следить за поверхностью предмета и стараться быть менее поверхностным). Митурич же говорил, быть может, излишне резко, но по существу. Про то, что слишком все иллюстративно, что это еще не «большое, настоящее искусство», что настоящего понимания цвета и формы еще нет. Что отношения пока лишь светосильные, но не цветовые, и что следует приучать себя брать самые главные, самые основные и простые цветовые отношения.

Свое принципиальное несогласие с Митуричем высказали Могилевский, Бескин (его пространная речь, в которой еще раз о талантливости Ювеналия, плодовитости, силе) и Родионов, который не согласился с тем, что Ювеналию надо менять свой метод и даже, для примера,— анекдот: недавно был на ипподроме и слыхал, как один жаловался другому, что вот никак не может выиграть, хотя досконально знает качества (биографию и родословную) каждой лошади, применяет все правила и расчеты... Реплика Митурича: «Так что же, по-вашему, надо действовать втемную?»

Когда уходил, случайно (в соседней с залом комнате) услыхал, как возмущается Бескин:

— Нет, это черт знает что... в особенности его последнее выступление, во-первых, это возмутительно в смысле тактичности, а во-вторых, это, конечно, критика с формалистических позиций.

Рядом стоящий старичок тут же подхватил:

— Да, да, ведь он как считает... Он считает, что искусство делится на настоящее и на изобразительство. Все, что не укладывается в его понятия настоящего, есть лишь изобразительство.

Так как верю в Ювеналиеву талантливость, считаю, что происшедший в его жизни случай с Митуричем для дальнейшей работы ничего, кроме пользы, ему не даст.

11 июня

В Гослите открылась выставка работ Ечеистова. То, что у него замечательная живопись, знал и раньше (запомнилась из промелькнувшего на выставках), здесь же сразу сорок акварелей, из которых раньше видел не больше пяти. Сорок, а не больше, лишь потому, что остальное не уместилось (всего акварелей почти полторы сотни,— сведения от Лидии Александровны [Жолткевич]). Кроме акварелей понравился один из натюрмортов маслом (цветы и овощи). Гравюра и графика понравились меньше: слишком много умения.

6 ноября

Когда был в Военгизе, заходил к живущему неподалеку Грише Кравцову. Его последние гравюры: новый вариант «Мясокомбината» и про Лысенко [162]. Обе очень большие. Стараясь понять, почему не очень получилась вторая, стал ему говорить о необходимости непосредственного смотрения. Вспомнил, например, о том, что Истомин очень заботился (считал одним из необходимых признаков реалистического изображения) о расстоянии до изображаемого, чтобы оно было то самое, каким художник его видел в действительности. Тогда вопрос о деталях или суммарности изображения, о композиционности (как и сколько «взять») перестает быть самодовлеющим. Напомнил, как Истомин боролся за то, чтобы студенты рисовали только то, что и как они видят.

162 Г.А.Кравцов. «Мясокомбинат». 1947. Гравюра на дереве; «Т.Д.Лысенко в сельскохозяйственной академии». 1947. Гравюра на дереве.

Кажется, Урусевский рассказывал мне о том, что на первом курсе Вхутеина Истомин устраивал «длинные натюрморты» вдоль всей стены, и если, например, рисующий издали писал лишь часть натюрморта, а не весь (причем обязательно, чтобы «брал со стеной»), очень протестовал, так как тот видел «не то и не так». Вспомнил также его совет мне писать композицию «Колхозный хор» для Сельскохозяйственной выставки не из головы, а так, как видел, прямо по наброску с натуры — «получится живее». Владимир Андреевич же ничего не имел против моей композиции, которая была скорее придуманная, чем увиденная.

Услыхав последнее, Гриша всецело стал на сторону Владимира Андреевича:

— Надо не только видеть, но и мыслить.

По его мнению, Истомин действовал со слишком субъективных позиций, а Владимир Андреевич хотел понять явление более объективно.

Тогда вспомнили про давнишний спор Владимира Андреевича с Истоминым (кажется, рассказывал сам Истомин во время моих встреч с ним на Сельскохозяйственной выставке). К сожалению, записываю лишь то, что осталось в памяти:

— Нет, Костя, ты все-таки не прав, муха, например, видит все совсем иначе; каким, наверное, иным ей кажется мир, могут ли для нее иметь значение вопросы вертикали и горизонтали?

— Ну, а какое мне дело до того, как видит муха?

Этот пример, по мнению Гриши, лишь доказывает правоту Владимира Андреевича и что из него лишь еще

раз видно нежелание Истомина сойти с субъективных позиций. Мне все же не кажется, что «человеческая» точка зрения, вернее сказать — учет реальных расстояний, может помешать объективно мыслить. Почему не должно как следует учитывать опыт глаза? Почему это не может происходить более непосредственно?

12 ноября

Восьмого уже к вечеру поехал к Владимиру Андреевичу. Он показывал последние свои работы. Портрет Сталина из серии «Великие русские полководцы» — на выставку тридцатилетия [163] его не приняли, так же как не приняли проект пригласительного билета на демонстрацию. Сейчас работает над портретом Суворова (из той же серии) и гравюрой на линолеуме из самаркандской серии («Верблюды») [164]. Летом написал три натюрморта темперой. Все три небольшого размера, «позировали» же цветы (анютины глазки), собственная гравюра, маленькая скульптура Зеленского, мазинские раскрашенные игрушки и кое-какая посуда. Темперой, а не маслом, потому что больше позволяет «подходить не буквально» [165]. Не изобразительство, а как бы создавание:

— Например, живописцы маслом не пишут солнца, а иконописцы или японцы, Ван Гог, например (впрочем — у него масло), солнце писали.

Позже, уже за ужином,— о живописи Кости Эдельштейна (сказал, что собираюсь к нему поехать), Фалька и других «подобных», которые считают, что цвет повсюду, для них безразлична поверхность, поэтому их живопись без конфликтов. Яркое выражение такой живописи у Клода Моне.

Еще Владимир Андреевич должен начинать работу над «Словом о полку Игореве» (для Гослита) [166]. Материалы, купленные в связи с предстоящей работой,— большая папка репродукций с икон. Во время показа их начал говорить о строе в изобразительном искусстве. Один — у икон, Джотто, Микеланджело,— вертикальный и как бы без пустот (из позднейших примыкает к ним Марэ), другой — у Рафаэля, Тициана, Тинторетто (объем и пустота). Разница в понимании оси симметрии. Спросил его, обязательна ли симметрия, не достаточно ли равновесия и обязательна ли мелодия, не достаточно ли контраста (или равновесия) в ритмах. К примеру, некоторые произведения Шостаковича, беспредметная живопись, хотя бы Пикассо. Его мнение, что у Шостаковича мало нового, но, быть может, мало слыхал его музыки. Считает Прокофьева интереснее Шостаковича, у него есть острое противопоставление характеристики с мелодией. Сказал ему, что мне Прокофьев кажется менее интересным, слишком рационалистичным. Да, музыку воспринимают слишком по-разному, до него, например, совсем не доходит Вагнер.

Потом показал рисунки, не видел прежде лишь портрет Грозевского [167]. Не кажется ли мне рисунок слишком большим? И сомнения: не слишком ли тушует? Наоборот, рисунок показался мне контрастным, но, пожалуй, в нем все же недостаточно противопоставлений, почему не всегда — цвет. И еще сказал ему, что напрасно отвергает

163
Всесоюзная художественная выставка 1947 года.

164
Эта запись Вакидина свидетельствует о том, что Фаворский продолжал работать над серией линогравюр «Самарканд», которая обычно датируется 1942—1944 годами, и в более позднее время. Подтверждение этого — письмо Фаворского М.Н. Любимовой 19 октября 1957 года (ГТГ, ОР, ф. 4, ед. хр. 943).

165
В.А.Фаворский: «Натюрморт с фигурками и анютиными глазками», «Натюрморт с бронзовой фигуркой», «Анютины глазки» (два последние — ГРМ). По каталогам выставок Фаворского натюрморты датируются 1946 годом. Эта запись Вакидина, а также запись 20 марта 1948 года относят их к 1947 году.

166
Имеются в виду иллюстрации В.А.Фаворского к «Слову о полку Игореве» (гравюры на дереве) 1948 года для Гослитиздата. Работа не была окончена.

167
В.А.Фаворский. «Б.В.Грозевский». 1947. Карандаш. ГМИИ им. А.С.Пушкина.

Рембрандта — строй у него «вертикальный», а между фигурами совсем не пустота. Нет, Рембрандта позднего периода он не отвергает.

1948

28 января

В субботу в Литографской мастерской Митурич показывал рисунки и акварели своей не очень давно умершей жены Веры Хлебниковой (сестры поэта).

Пришел, когда Митурич уже начал показывать, так что пришлось смотреть издали через головы впереди сидящих (собралось человек 30—35, не меньше), почему из-за близорукости видел все не очень ясно, но все же, кажется, в достаточной мере для того, чтобы уяснить несоответствие между тем, как, какими видит работы Митурич и какими их вижу сам.

Начался показ с детских рисунков, и пока их выставлял партию за партией на демонстрационном щите, Ляховицкий (его ученик и ярый приверженец) читал выдержки из ее дневников и писем к родным. О том, как почувствовала призвание, начала учиться, как не признавали манеру изображать в школе (кажется, в Московском училище живописи), пришлось школу бросить и просить, чтобы отпустили учиться за границу. О впечатлениях от Парижа, где училась у разных профессоров, в том числе у Ван Донгена, который обратил на нее внимание, отличил среди многих других, начинающих самостоятельно работать. Далее пребывание в Италии (всего за границей пробыла около пяти лет) и, наконец, возвращение на родину. С Митуричем знакомство уже после смерти брата. В Москве вновь не признали. Митурич вспомнил о том, как тогда, кажется, еще в году 24 или 25, группа художников должна была устроить выставку [168]. Должна была также принять участие и В.Хлебникова. Бруни, бывший тогда с Митуричем в приятельских отношениях, резко запротестовал, не захотел выставляться со столь «модернистской» художницей.

Вслед за ранними вещами, главным образом композициями «от себя» или несколько стилизованными автопортретами, стали демонстрироваться более поздние, когда под влиянием Митурича стала больше работать с натуры. Это, главным образом, этюдные односеансные акварели с модели, две или три портретных, по утверждению Митурича (предложил брать в руки и рассматривать поближе), очень мощных, необычайно гармоничных в цвете. Несколько рисунков карандашом: натюрморты с посудой или висящая на вешалке верхняя одежда. ...Утверждение Митурича, что в конце концов она дошла до понимания того, что надо брать предметно несложно, а пространство надо иногда ущемлять, как бы сплющивать. Все это для того, чтобы достичь высшей выразительности.

Как она работала. Главную работу (большую часть времени) производила на палитре. Приехав куда-нибудь летом, сначала много гуляет, но вскоре, облюбовав

168 Имеется в виду выставка рисунков группы художников: Бруни Л.А., Купреянова Н.Н., Лебедева В.В., Львова П.И., Митурича П.В., Татлина В.Е., Тырсы Н.А. Гос. Цветковская галерея, Москва, 1925.

3—4 подходящих мотива, начинает ходить их смотреть. И лишь спустя какое-то время, быть может, даже в конце первого месяца,— только когда становится ясным, как надо,— начинает писать. В первый сеанс, за 2—3 часа работы на холсте появляется всего лишь несколько мазков. Основная работа — на палитре, это составление на ней нужных, гармоничных между собой цветов. То, что рисовать надо без всяких подсобных штрихов и начинать, лишь когда появится должное напряжение,— это он усвоил постепенно от В.Хлебниковой.

В течение пяти лет, не менее, совсем не признавала его за живописца (все, что ни сделает, «еще не живопись») и лишь как-то летом наконец признала, обнаружила, что что-то все же есть, и переменила отношение. Живопись начала появляться у Митурича постепенно: одна, две, три вещи из двенадцати-четырнадцати написанных. Не признавала также и Львова. Лишь рисунок, форма. Находила, что в этом он бывал иногда даже гениален. Живописцем же его не считала. Но он ее также отрицал... Совсем отрицала Лебедева, тщетно защищал Митурич перед ней живописный талант Тырсы. Очень точно и тонко разбиралась в живописи французов. Критиковала Ренуара (за сладость), Матисса и Марке за «пустоты» в их работах (в них не все звучит с одинаковой силой), отрицала Пикассо — в нем слишком много от ума, надуманного и слишком много сырого, не крепкого.

В общем — преобразование краски в звучащую, и лишь на основании звучащей краски получается образ, гармония, искусство. Все остальное лишь изобразительство, а не творчество. Если это понять, то придется идти по пути воспитания мироощущения, а не по пути техницизма и выучки. Рисунок тоже должен выражаться цветом. Поэтому выражающим себя в рисунке тоже следует работать цветом. Когда он не писал или писал мало, рисунки не всегда были цветными, они часто были черны или слишком белесы, а самое главное в рисунке — это цветовая характеристика...

Некто X. выразил сожаление, что присутствующие не увидели масляную живопись В.Хлебниковой, а она очень значительна и интересна; по одним рисункам и акварелям судить о силе дарования все же несколько трудно.

Когда все начали уже расходиться, Анна Ивановна [Самойловских] попросила меня остаться на чашку чая. За столом осталось не более 10 человек, и Митурич продолжал беседу, готов был разрешить вопросы. Я задал ему вопрос в таком роде. Недавно видел цветную репродукцию с картины Делакруа «Данте и Вергилий в лодке» [169] и понял, насколько у этого художника цвет помогал литературной стороне дела. Красный платок на голове Данте, и совсем другого красного цвета одежда Вергилия. Вокруг же их фигур, во всей стихии (небо, вода) — разные зеленые. Быть может, литературная сторона, сам сюжет подсказал взять такую именно сильную, огненную гармонию красок. Ведь недаром тот же Сезанн так любил, так восхищался Делакруа, венецианцами, которые все свои колористические способности несли на службу сюжету.

169
Картина Э.Делакруа «Данте и Вергилий». 1822. Лувр.

К сожалению, он [Митурич] Делакруа совсем не знает и плохо представляет, каков он в цвете, но дело в том, что по этому поводу почти все путаются в следующем: моральное, воспитательное значение живописи безусловно, но оно не потому, что участвует тот или иной сюжет. Сила живописи сама по себе необычайно велика, она воспитывает в человеке мироощущение, а следовательно, делает его этично высоким.

— Вы, между прочим, сказали, что, показывая Федоровскому цветные эскизы Веры Хлебниковой к сказкам, пытались разведать для нее пути к декорационной живописи. Вы считаете, что она смогла бы сделать замечательные декорации для «Снегурочки» [170]. Следовательно, практического применения гармонии цвета не можете отрицать?

— Да, конечно, она может помогать, может содействовать усилению эффектов. Даже более того: художник-станковист, только художник, занимающийся живописью, и может как следует оформить, по-настоящему раскрыть всю основу, всю соль литературного замысла.

— Так что, можно даже настоящему художнику,— обрадованно спросила сидящая напротив меня дама с усиками,— браться за сюжеты?

— Ну, конечно, можно. Художнику не обязательно браться за сложные сюжеты. Вполне достаточным может оказаться любой — какие-либо цветы, посуда на столе и тому подобное.

Далее — о том, что гармонии нет, что она лишь в художнике, мир показывают и воспитывают мироощущение только они, художники. Что же такое мироощущение? В эпоху классицизма многие века все строилось на подражании (начиная с определения искусства Аристотелем). И только со времени импрессионистов началось иное движение. Начался, так сказать, сочетательный принцип. Английские импрессионисты — Констебль, Тернер — далее французы. Но у тех и других еще много подражательного (воздух, состояние и тому подобное). Дальнейшее освобождение связано с именами Дега, Сёра и другими. Они еще дальше пошли по этому пути, но им еще мешала картинная сложность, слишком сложные картинные задачи, почему им еще не удавалось создавать гармонично в той мере, как это уже удалось Ван Гогу, который брал совсем скромные сюжеты, более доступные его темпу. Искусство от этого только обогатилось, обеднело оно лишь литературной своей стороной. Даже поэты начали учиться у художников (например, Велимир Хлебников). Искусство, основанное на сочетательности, обогатило также и музыку (его неоспоримое на нее влияние), обогащает оно даже и науку (высказывания о живописи Тернера, Тимирязева и, кажется, Менделеева). Социальные задачи искусства также находят свое настоящее разрешение в этом принципе сочетательности. Сначала мироощущение, а потом уже мировоззрение... Гармонизируя, художник развивает общее мироощущение и, по-видимому, обостряет внимание ко всему новому, развивает чувство нового, тем самым толкает вперед даже науку и технику (пример — Леонардо) [171]. Сам же Митурич тоже имеет несколько

170
Опера Н.А.Римского-Корсакова.

171
Эти мысли П.В.Митурича высказаны в статье «О живописи», рукопись которой хранится в семье художника. Способность художественной интуиции постигать целостную структуру природы и мира, зачастую предвосхищая научные достижения, П.В.Митурич называл «чувством мира», а воплощение этой способности в произведении искусства — «сочетательным принципом». С этими свойствами искусства Митурич связывал его основное общественное значение.

172
Этому вопросу посвящена статья В.Пекелиса «Добавление к одной биографии». — Наука и жизнь, 1968, № 10, с. 114—119.

патентов на изобретения [172]. Его волновые движители появились лишь на основе художественного мировоззрения,— никаких специальных знаний, специального технического образования он не имел.

Еще я задал вопрос: «Как согласовать его слова, отрицающие подражательное, с его собственной художественной практикой, с его сугубым вниманием к натуре, с его необычайно острым чувством при анализе чужой работы, чувством того, «как это было на самом деле»?»

Дело в том, что художники развиваются по-разному, может быть, с разных концов, на основе своего таланта. Одному свойственно синтетическое, композиционное творчество, творчество по памяти и воображению (такова Вера Хлебникова); другой же следит за динамикой, он работает по наблюдению, со зрительной памятью у него слабее. Себя причисляет скорее ко вторым, и постепенно лишь начал приходить к синтезу. А Вера Хлебникова, наоборот, лишь под конец как следует заинтересовалась работой с натуры. И получается, что у вторых как бы больше от природы.

Сказал ему, что больше, чем Хлебниковой, понимаю его работы, что кажутся более композиционными, более значительными. И, пожалуй, ранние его работы нравятся еще больше, кажутся более построенными. Последние кажутся слишком зрительными.

— Как сказать...

Ляховицкий вступился, сказав, что я не видел самых последних.

Вот, в основном, все, что в силах сейчас, к тому же на скорую руку, записать об этом вечере.

Миндовский пытался выяснить, мне показалось, главный для себя вопрос: когда художник работает с натуры, должен ли он стараться делать иллюзорно или же он по отношению к самому себе,— как бы это ни казалось со стороны,— всегда прав, всегда рисует как бы буквально? О том, что художник «всегда рисует для себя как бы буквально», Миндовский повторяет слова Родионова на творческом вечере Ю.Коровина, и ему с ними, быть может, хочется согласиться. Мне же в них чудится лазейка для рисования пассивного или же слишком «нутряного», безотчетного. Мне нравится, как про это у Сезанна: «Не надо быть слишком робким, слишком искренним, не слишком подчиняться природе. Надо более-менее властвовать над своей моделью и в особенности владеть средствами выражения. Проникать в то, что перед глазами, стараясь выражаться как можно логичнее» [173]. Митурич, кажется, занятый своими мыслями, не услыхал вопросов Миндовского, не понял, чего он от него хочет.

173
Из письма П.Сезанна к Э.Бернару 26 мая 1904 года. — Цитируется по сб.: Мастера искусства об искусстве. М., 1939, т. 3, с. 225.

Когда вышли на улицу и шли к метро (Митурич, Ляховицкий и еще кто-то), Митурич сказал, что это «первый выход в свет» художницы Веры Хлебниковой, то есть первый общественный показ ее работ вне стен своей квартиры.

20 марта

В понедельник по случаю дня рождения Владимира Андреевича к нему поехал. Собралось около тридцати

человек. До того, как сесть за стол, Владимир Андреевич показывал свои последние работы. Маленькие гравюры для сонетов Шекспира, рисунок для гравюры про пушкинского Пимена (давнишний заказ Гослита, к выполнению которого приступил недавно) [174], небольшие натюрморты темперой, написанные прошлым летом, и натюрморт, очень старый (кажется, писал в 1908 году) — желтые с зеленью цветы в лиловом горшке, фон коричневый [175].

Тосты в честь Владимира Андреевича и его ответные: первый за успехи всех присутствующих, чтобы каждому искусство приносило бы и материальные блага; потом тост за искусство, которое жмут со всех сторон, а оно от этого делается все лучше, все прекраснее; и третий — за то, чтобы каждый в своей последующей работе вырос, чтобы всякий раз работа позволяла расти. Какие-то промахи, быть может, из-за спешки, на них потом берет досада, но все-таки — рост. Последней работой над сонетами Шекспира кажется, что немного вырос...

Открытое партсобрание художников (в помещении Камерного театра). У раздевалки встретился с Фаней Ильиничной [Полищук] и Аксельродом. Когда вошли в зрительный зал, докладчик (Сысоев), уже покончив со вступительной частью, сообщал о решении закрыть Музей западного искусства [176] как вреднейший, антинародный, в течение десятков лет развращавший художников. «Формалист Сезанн сказал, что искусство могут понять лишь несколько человек». «Формалист Матисс сказал...» (что именно, не запомнил). Картины этого музея накупили русские капиталисты конца XIX и начала XX века... Вреднейшая роль Дягилева, который эпатировал западного буржуа русским искусством, представляя его на Западе как экзотическую азиатчину. Далее Бенуа, а потом Эфрос и Пунин. Их отрицание русского искусства и низкопоклонство перед Западом...

Далее о том, как обстоит у нас дело с преподаванием изоискусства и, кстати, о последнем выпуске дипломников. Особенно неблагополучно с мастерской Осмеркина. У всех выпускников этой мастерской необычайно слаб рисунок, какой-то «замученный» колорит и нарочитое невнимание к изображению человеческого лица, в то время как лицо, руки для русского художника всегда были святая святых. Небрежное, приблизительное отношение к изображению лица и рук держится со времен формалистического «Бубнового валета». И вот теперь один из выпускников мастерской Грабаря помещает на переднем плане своей безыдейной картины не лицо, а зад голой натурщицы...

О негодности скульптурной мастерской Матвеева [177]. О выпускнике этой мастерской Никогосяне: «Этот изломанный человек, бездумный формалистический слепец выставил эстетски-декадентскую вещь «Ночь» [178]. Надо помочь Никогосяну очистить его засоренную голову...»

Почему Александр Герасимов как следует не руководит и почему до сих пор продолжают проводить свои идеи, свою практику такие формалисты, как Фаворский, Гончаров, покойный Бруни, Павел Кузнецов и другие?

174
Имеются в виду гравюры В.А.Фаворского к изданиям: 1. Сонеты Шекспира в переводах С.Маршака. М., Советский писатель, 1948. О другом издании этой книги, по мнению В.А.Фаворского, испорченном, см. запись Вакидина 1 апреля 1961 года. 2. *Пушкин А.* Сочинения в одном томе. ОГИЗ. Государственное издательство художественной литературы, 1949. — «Пимен и Григорий», иллюстрация к трагедии «Борис Годунов».

175
Какой натюрморт имеется в виду, не установлено.

176
В 1948 году был ликвидирован Государственный музей нового западного искусства в Москве, объединявший произведения западноевропейских художников из бывших собраний С.И.Щукина и И.А.Морозова, а его фонды были переданы в запасники Эрмитажа и Музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина.

177
А.А.Осмеркин и А.Т.Матвеев в 1948 году были отстранены от преподавания в Московском художественном институте им. В.И.Сурикова и в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. Е.И.Репина в Ленинграде.

178
Скульптура «Ночь» (1943, гипс) вместе с несколькими другими произведениями пластики была представлена Н.Б.Никогосяном в 1947 году для защиты диплома в Московском художественном институте.

Ошибка, что допустили обсуждение творчества таких, как Фаворский, Удальцова, Фонвизин. Они признают лишь интуицию, а не марксистский диалектический метод...

О неблагополучии на периферии. Например, в Армении, где доминирует школа Сарьяна, нет ни одного идейного произведения, а лишь увлечение декоративно-живописными моментами. Налбандян и Зардарян посильно справились с тематическими картинами, так как поняли необходимость работать в русских реалистических традициях... До сих пор процветают эскизность, этюдность и нет настоящей картинности...

Суд миллионов — высший суд!.. Защита таких эстетов, как Фонвизин, Фаворский, Удальцова, Гончаров, ведет к тому, что в МОССХе имеют хождение такие разговоры, например, что «Пикассо — это Маяковский Франции...» Кооперативные организации могут влиять на выбор художниками темы. А что же мы видим на сегодняшний день? Приобретено 2 100 натюрмортов и пейзажей и лишь 457 жанровых картин. Это потому, что в плену самотека, без контроля и руководства.

В прениях первым выступил Манизер.— О вреднейших влияниях Запада. Сначала в музыке, затем в скульптуре...

[Выступил] Ефанов.— Не так страшна группа формалистов, как вкусовщина, «голая отсебятина». Кто из наших формалистов написал картину? Главным образом — натюрморты, такие же, так же поставленные, как у Сезанна, Дерена и тому подобных. Например, Удальцова. Все ее приобретенные МТХ натюрморты до сих пор не проданы. Недавно опоздал на худсовет, пришел, когда натюрморт Удальцовой уже приняли. Кипел внутри, но ничего не мог уже поделать, но позже, на правлении все-таки настоял на том, чтобы отдали ей доработать,— так сыро, нематериально, эскизно, один лишь подмалевок.

Еще страшна группа молчальников. Кто эти здесь сидящие и всегда молчащие? Многие члены МОССХа меня не любят. Не любят за то, что пишу портреты вождей. Пусть из них кто-нибудь попробует и возьмется за такую тему...

Впечатление сильное и в достаточной мере удручающее.

Пришлось самому себе доказывать, что все-таки необходимо писать натюрморты, в особенности теперь, когда у меня стало по поводу живописи более-менее что-то проясняться. Но настроение все-таки уже несколько дней не рабочее. Некоторое облегчение после посещения Третьяковки. После очередного просмотра рисунков (на этот раз лучшее — акварели и рисунки Боголюбова и Ф.Васильева) «успокоился» картинами «формалиста» Врубеля: его неизвестно для чего написанной «Сиренью» и в особенности могучим «Демоном». Потом увидел совсем случайно повешенную высоко над дверью сапуновскую «Карусель» (повешена с таким расчетом, чтобы стекло отражало большую электрическую лампу). Далее, налюбовавшись «Испанкой» Головина и «Приездом иностранцев в Москву» С.Иванова [179], пошел посмотреть иконы. Как следует рассматривал Дионисия, потом Рублева и

179
Речь идет о картинах: М.А.Врубель. «Сирень» (1901), «Демон (сидящий)»; Н.Н.Сапунов. «Карусель» (1908); А.Я.Головин. «Испанка» (1907); С.В.Иванов. «Приезд иностранцев. XVII век» (1901).

Феофана Грека и многое другое. В заключение акварели Александра Иванова. Показалось, что экспонируется не лучшее.

5 апреля

В субботу вечером в офортной мастерской показ Эттингером рисунков современных художников[180]. Очень большое собрание рисунков, которое он показывал, разбив на части по поколениям. Сперва рисунки самого старшего поколения — родившихся в семидесятых годах: это Н.Ульянов, Кончаловский, Келин, Зефиров. Затем «восьмидесятники»: М.Родионов, С.Герасимов, Н.Чернышев, Павлинов (2 автопортрета) и В.Фаворский (несколько законченных портретных рисунков и один рисунок 17 года — «Играющие в карты»[181]). О последнем нечто вроде родословной. О родственных художественных связях. Фаворский — внук скульптора Шервуда и сын художницы [О.В.Фаворской]; жена же, Мария Владимировна Фаворская (несколько карандашных рисунков) — тоже дочь художника: непрофессионала Дервиза[182]. Фотография, на которой засняты три друга: Врубель, Дервиз и Серов. Все трое ухаживали за тремя сестрами Симонович. «Сдрейфил» лишь Врубель, Дервиз же и Серов женились[183]; Нина Яковлевна Симонович — тетка Марии Владимировны (несколько ее рисунков). Несколько гравюр погибшего на фронте Никиты Фаворского. Портрет В.Фаворского (рисунок) работы художницы Изнар — жены Н.Н.Купреянова...

180
Показ происходил в Офортной студии им.И.Нивинского; произведения, о которых идет речь, ныне находятся в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина.

181
Рисунок В.А.Фаворского называется «Офицеры за картами». Карандаш. ГМИИ им. А.С.Пушкина.

182
Вакидин ошибается: В.Д.Дервиз был профессиональным художником; он соученик М.А.Врубеля по Академии художеств (1880—1885), не окончивший курса.

183
Речь идет о сестрах Н.Я.Симонович (в замужестве Дервиз) и М.Я.Симонович (в замужестве Львова) и воспитаннице Симоновичей О.Ф.Трубниковой (в замужестве Серовой).

14 мая

Как-то был у меня В.Чернецов. Смотрел живопись и говорил, что следует писать, а в особенности дописывать, и без натуры. Он так поступает постоянно. Более того, «не вредно» даже отходить от натуры; иногда какое-то внутреннее чувство требует, например, «в этом месте полоснуть красным». Этому чувству следует верить. По поводу моих работ — дельные и справедливые замечания. Кажется, кое-что ему понравилось.

2 июня

Тридцать первого в Донском, в помещении Мастерской монументальной живописи вечер памяти Бруни. На стенах его акварели и рисунки; многое увидел впервые. Было много народу и были выступления. О чем говорил Сидоров, не слыхал, так как провожал до трамвая Марию Вениаминовну [Юдину] и Елену Николаевну [Салтыкову] (на вечер приехал с ними на такси). Потом говорили: Чегодаев, Габричевский и Владимир Андреевич. Последний вспоминал о том, как Бруни появился в Москве и начал преподавать во Вхутеине[184]. Сперва по приезде из Ленинграда жил у него, спал на раскладушке, и как они вечерами, уже лежа в постелях, беседовали об искусстве, о том, как преподавать. У него тогда была «теория следа» — особое внимание к тому, какой остается на бумаге след от кисти. Это то, что роднит его искусство с китайским или японским. Свои рисунки тушью

184
Л.А.Бруни приехал из Петрограда в Москву в 1923 году и начал преподавать во Вхутемасе (во Вхутеине — с 1926 года).

(иллюстрации для книг) рисовал за общим столом. Стол иногда приходилось трясти (большой штихель или стамеска) — «Потряси, пожалуйста, еще»... Оказывается, непроизвольная вибрация кисти — как раз то, что ему сейчас нужно...

— Как-то я уже говорил прежде о том, что в то время с рисовальщиками в Москве было туго,— продолжал Владимир Андреевич,— Купреянов, Митурич, Львов — быть может, только рисовальщики, а Бруни себя пытался выразить в разных материалах. Его поиски в монументальной живописи, в скульптуре... Теперь Бруни стараются зачислить в формалисты, с этим никак нельзя согласиться, он более многих стоял за наблюдение жизни, всегда старался всякие эстетические догмы проверить наблюдением.

Под конец, когда народу стало гораздо меньше,— небольшое угощение: немного водки и вполне достаточное количество чаю. Вдруг остро почувствовал, что здесь не хватает только Бруни. И легко было представить, что лишь запаздывает и вот-вот может появиться в дверях.

5 июля

Встреча в Гослите с Владимиром Андреевичем. Принес на утверждение макет «Короля Лира» [185]. Довольный тем, что по дороге в издательство произошла встреча с Пастернаком («Король Лир» в его переводе), который все его замыслы одобрил. У самого Владимира Андреевича сомнения лишь в том, в достаточной ли мере совпадают темы кельтского орнамента с содержанием изображенного действия. Со мной была книга «Переписка» Микеланджело — он сказал, что замечательная, и стал листать, стараясь найти письмо Аретино по поводу «Страшного суда» [186]. Рассказал о положении в институте: все усложнилось, но пока что за него заступается Дейнека [187].

12 июля

Новости о положении в институте: увольнение двадцати профессоров и преподавателей, уход в отставку Дейнеки. Это значит, что не удержатся Фаворский и Гончаров.

16 июля

О шрифте. Владимир Андреевич особое значение придает чередованию гласных и согласных, начертанием букв подчеркивает значение гласных. Не так давно он сделал алфавит [188] для задуманной кем-то (кажется, неким Шицгалом, автором книги о происхождении русского гражданского шрифта) книги с образцами шрифтов разных художников. Делал этот алфавит с увлечением — особое удовольствие работать над отвлеченной формой, старание сделать ее как можно более живой.

14 августа

Встреча в Гослите с Бекетовым и Владимиром Андреевичем, который принес гравюры для «Короля Лира» (видел мельком, когда передавал их Ильину). Вышли

185
В.А.Фаворский оформил издание: *Шекспир В.* Король Лир. М., Гослитиздат, 1949. Об этой работе Фаворского см. также записи Вакидина 14 августа, 12 сентября и 23 октября 1928 года.

186
Микеланджело. «Страшный суд». 1535—1541. Фреска в Сикстинской капелле. Рим.

187
Здесь и в записях Вакидина от 12 июля и 14 августа 1948 года имеется в виду Московский институт прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ). Упоминаются преподаватели В.А.Фаворского (1939—1948), А.Д.Гончаров (1947—1948) и ректор А.А.Дейнека (1945—1948).

188
Образец шрифта был Фаворским награвирован на дереве.

из издательства втроем и тут же повстречались с Иваном Кузнецовым, который пригласил всех зайти с ним в ресторан (по случаю получения им в Детгизе гонорара). Все оказались безденежными, но Ваню это не смутило — заявил, что у него хватит, чтобы нас всех немного угостить. «Погребок» оказался закрытым, так что пришлось зайти в мрачный и неуютный ресторан «Метрополя». Разная закуска к бутылке «Цинандали». В разговоре, между прочим, и о положении в институте. У Дейнеки принята отставка, так что вопрос о том, будет ли преподавать Владимир Андреевич, остается открытым до осени.

Зная о его особом отношении к Пуссену, я сообщил, что видел его на днях в Эрмитаже. Засмеявшись, он спросил, передал ли от него ему привет и кстати рассказал о своих отношениях с учениками в институте. Своих убеждений считает нужным не скрывать и, когда при нем зашел разговор о разных художниках и кто-то сказал, что Сарьян плохой художник, возразил и стал разъяснять, почему считает его хорошим.

— Ну, Сарьян, быть может, и неплохой, а Матисс уж наверное никуда не годится.

— Как так никуда не годится? — и стал разъяснять, чем он замечателен.

— В том музее [189] был представлен еще один художник — Пикассо, так тот был совсем ужасный.

— Как так ужасный? — и разъяснения по поводу его сложности и что ему лично Пикассо представляется похожим на Гете, например, вторая часть «Фауста», где так остро сталкиваются средневековые формы с античными. Встреча Фауста с Еленой, «городской человек Мефистофель, которому так чуждо, скучно все античное». («Фауста» читал с подробнейшими комментариями, которые ему очень помогли.) Молодой человек, принимавший участие в разговоре с Владимиром Андреевичем, передал содержание другому педагогу, тот страшно удивился:

— Как так? Фаворский одобряет Пикассо и сравнивает его с Гете? Не может быть, ты что-то напутал. Не Пикассо, а Пуссен, наверное. Пуссена он любит.

— Пуссена? Нет, кажется, все-таки Пикассо. Впрочем, точно не помню.

О том, нравится ли мне, как получились гравюры к «Лиру», Владимир Андреевич спросил, как только вышли из Гослита, и спросил это как-то невзначай, среди разговора с Ваней Кузнецовым и Бекетовым. Ситуация требовала ответить кратко: «да» или «нет». Выбрал «да», свое же «но» высказал ему позже, уже когда вышли из «Метрополя», по пути к арбатскому метро. Причем, предупредив его, что высказываюсь лишь по поводу первого впечатления, так как видел все слишком мельком. Фронтиспис, изображающий, как Лира берут под стражу, показался очень хорошим (в нем есть действие и психология), некоторые же заставки, в которых фигуры в обрез, показались сомнительными, они показались слишком статичными, неподвижными, вроде как скульптурные бюсты.

Стал мне говорить, что старался подойти к иллюстрированию как бы по-новому. Если делать в застав-

189 Имеется в виду ликвидированный в 1948 году Государственный музей нового западного искусства в Москве.

ках фигуры целиком, очень трудно, почти невозможно дойти до выражения лица, а в данном случае это ему казалось наиболее важным, вот он и придумал показывать героев в обрез, как бы портретами:

— Если ты прибавляешь вокруг фон, то есть среду, в которой происходит действие, то как бы уходишь от главного и начинают получаться «картинки», не получается прямого ответа на главное содержание, ответа на Шекспира. Старался портреты делать как бы круглыми.

— Вот они, пожалуй, и получились у Вас слишком круглыми.

— Не знаю.

— Вот Вы как-то сказали: «В своей книге о Москве-столице я себе ни в чем не изменил, остался верным своим принципам, а книгу все-таки признали... Про «Отелло» же большей частью говорят, что это моя неудача». Но в то же время там есть одна иллюстрация, равную которой нужно еще поискать. Имею в виду сцену Отелло с Яго.

Уже в вагоне метро я спросил, читает ли он дискуссию по поводу Лысенко? Читает, но в биологии он, пожалуй что, ничего не понимает.

12 сентября

Попросил Владимира Андреевича еще раз показать гравюры к «Королю Лиру». К тому, что видел прежде в Гослите, прибавились обложка и титульный лист, на котором, так же как и на титуле для стихов Шекспира, свою обычную монограмму заменил полной подписью, как бы от руки. Тем, что сделал для обложки портрет Лира, профильное его изображение в обрез, как бы его бюст,— укрепил, оправдал сделанные в таком же роде портреты действующих лиц в заставках. Опять начал объяснять (более обращаясь к Рабиновичу, чем ко мне), почему он в данном случае — и конечно, не только в данном — старался изобразить действующее лицо как бы изолированно от пространства, от «среды», старался сделать фигуры более объемными, круглыми.

— Это как в иконах. Помните, например, в Третьяковке большое, во весь рост, изображение святого, но это уже и не изображение, а уже как бы сам святой.

В общем, у него стремление сделать не изображение, а как бы самое вещь, стремление, как понимаю, сделать изображение более причастным нашему пространству.

Когда уже прощался, сообщил о том, что начал рисовать Марию Вениаминовну [Юдину] и что завтра около двух у нее будет второй сеанс,— не хочу ли принять участие? Обещание после рисунка зайти ко мне, но ненадолго, так как в МОССХе вечер чествования скульптора Чайкова (35 лет творческой деятельности) и ему необходимо там быть.

На следующий день к Марии Вениаминовне немного запоздал. Уже Владимир Андреевич рисовал, кроме того, пришел рисовать Ваня Бруни.

После рисования, за угощением разные разговоры, и мне запомнилось одно высказанное Владимиром Андреевичем мнение:

— Не знаю, но иногда кажется, что у них там, в биологии, дело, примерно, обстоит так же, как и у нас в искусстве: есть натуралисты, есть и формалисты, они между собой воюют, а реалистов, настоящих-то, у них, наверное, тоже мало, быть может, и вовсе нет.

...Когда вышли на улицу (по дороге ко мне), у Вани Бруни с Владимиром Андреевичем затеялся разговор об иконописи.

Мой вопрос к Владимиру Андреевичу, вернее просьба, уточнить или разъяснить, почему икона ему кажется не изображением, а «уже существующим на самом деле» — желание получше себе уяснить, чем все-таки, какими элементами произведение активно воздействует на наше пространство, что именно делает его вещью, как в этом участвуют цвет, фактура и тому подобное. Но почему-то услыхал то, что уже известно: что искусство бывает сугубо предметным (например, примитивный Руссо, у которого все до противного предметно) и наоборот — искусство, в котором все как бы мираж — например, так очень часто рисовал Н.Н.Купреянов:

— Думаешь, что вот протрешь глаза и все исчезнет. Нарисовано что или это только кажется?

Но почему все-таки он склоняется больше к предметному изображению, не к пространственному, разве влияние пространства на предмет мало значит, разве не правильно, чтобы в иных случаях пространство выходило как бы победителем? На это последовало лишь такое:

— Это трудно сказать... ведь многое зависит как бы от вкуса. Немного переборщишь в какую-либо сторону и уже пошлость...

Почти сразу, как пришли ко мне, начал показывать всякие свои работы, сначала немного показал из того, что делаю на заказ. Владимир Андреевич одобрил мой последний эскиз обложки для стихов М.Голодного — понравился орнамент. Потом показывал рисунки; почти сразу, после второго рисунка — замечание, что все-таки на лицо обращаю внимания больше, чем на остальное, туловище, одежду рисую менее внимательно, очень часто делаю лишь абрис, гораздо меньше, чем при рисовании лица, слежу за уходами, за строем, за тем, что дальше, что ближе. Хотя я и понимаю, что в таком деле оправданий быть не может, все-таки напомнил о том, что почти все рисунки делались в условиях творческой командировки, то есть почти всякий раз приходилось укладываться в жесткие сроки и, конечно, волей-неволей сугубо гоняться за сходством. Он это понимает,— «и сам в этом грешен»,— видит, что рисунки, сделанные мною в других условиях, например, портреты родных и знакомых и в особенности пейзажи, такими недостатками страдают значительно меньше. В общем, рисунки понравились гораздо больше живописи, которую он критиковал главным образом за невнимание к пространственному строю, что слишком часто пишу отдельно, не ставлю в пространстве, а лишь обозначаю. Часто лишь по функциональным признакам можно догадаться, понять, где тот или иной изображенный предмет, а не по ходу в пространстве. Надо брать на поверхности за раз два-три места на одинако-

вом от себя расстоянии, а не по соседству на плоскости, на что часто сбиваюсь, по-видимому, гоняясь за менее важным, например, за общей гармонией цвета, декоративностью поверхности.

Потом говорил о том, как можно жать (в графике) белое черным и наоборот — ход черным в глубину удерживается белыми полями. То же и в живописи; примером — Пуссена «Сципион»[190]: на первый взгляд кажется, что слишком пестро, слишком разноцветны одежды, но все как бы успокаивается, когда увидишь, что всюду подложено белое (белая одежда сзади стоящих), оно все как бы сдерживает. Теплое облако, в каком-то пейзаже подложенное под голубое, отчего оно начинает идти на нас, начинает создавать в картине воздух.

190
Картина Н.Пуссена «Великодушие Сципиона». Ок. 1640—1645. ГМИИ им. А.С.Пушкина.

Общее впечатление такое: ни от одного показа своих работ я не получал столько существенной пользы, сколько от этого (пожалуй, никто не смотрел такими трезвыми глазами).

Когда вышел с ними, чтобы проводить к троллейбусу, еще раз спросил: правильно ли понял, что главный недостаток в пренебрежении к пространственному строю?

— Пожалуй,— и тут же на ходу стал еще раз разъяснять, как надо и не надо смотреть: не с большим домом, какой впереди этих идущих впереди нас людей, а с землей, какая совсем рядом, с ветками дерева, находящегося от нас на том же расстоянии, и, наконец, быть может, с каким-то местом на небе, которое можно увидеть на той же плоскости (на том же расстоянии).

18 сентября

Владимир Андреевич спросил у Марии Вениаминовны [Юдиной], что такое (как понимать) тональность в музыке? Объяснения для меня, профана, оказались слишком непонятными. Владимир Андреевич тоже, мне кажется, не очень понял и стал стараться нужное для себя разъяснить вопросами:

— Можно ли, например, как в живописи или в графике, налагать тон на тон?

— Сколько угодно. Причем эти тональности могут как бы не совпадать, вести каждая свою тему. К примеру, финал Девятой симфонии Бетховена,— и тут же, как это получается, продемонстрировала на рояле.— Такое же, например, довольно часто встречается у Прокофьева.

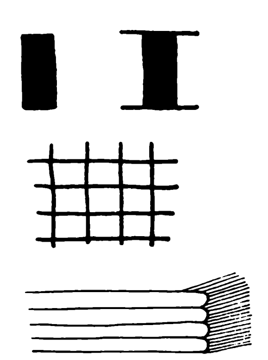


Рис. 1, 2

Рис. 3

Рис. 4

— Но как понять, какая тема *над,* какая *под;* например, в графике это довольно ясно.

И тут же на бумаге (на оборотной стороне нотной обложки) стал разъяснять. К примеру, такое изображение: (рис. 1) — его скорее можно понять как дыру или щель в бумаге, а такое: (рис. 2), с тонкими засечками — «усами», на бумаге как бы уже держится. Марии Вениаминовне показалось малоубедительным, ей показалось, что такое тоже можно принять за отрицательное. Тогда пример «уже более убедительный»: (рис. 3) — такая сетка уже явно лежит на белом, или такое: (рис. 4) — слева черное лежит на белом, справа — белое на черном,

и левая сторона может казаться даже чернее правой, хотя справа белое даже «подбодрено» (выражение Владимира Андреевича) специальной тушевкой.

Воспользовавшись тем, что разговор зашел о тональности, я попросил Владимира Андреевича разъяснить еще раз, что говорил (когда был у меня) о полутоне, подложенном под блик, и о блике на полутоне.

— К примеру, эта стена: часть ее, около окна, более освещенная, бликует, вдали от окна она как бы тонет в полутьме, в тени. Где-то посередине, там, где полутон, нам легче всего увидеть ее поверхность. И вот, например, какой-нибудь Шарден строит картину, накладывая полутон на блик, почему у него всегда, где нужно, плотная ощутимая поверхность, а какой-нибудь Рубенс блики кладет сверху, поэтому у него все так одинаково круглится и очень трудно бывает определить границу блика.

— Но так ли уж плох Рубенс (хотя мне ближе Шарден)? Например, Рубенса считал богом сам Делакруа. Быть может, его силу живописца мы все-таки недоучитываем?

— Во-первых, Рубенс не покрывает собой всего Делакруа. То, что есть у Делакруа, нет еще у Рубенса; а во-вторых, у Рубенса есть замечательные вещи, например, многие его живописные эскизы.

После рисования и на этот раз Мария Вениаминовна нас угощала, и во время еды Владимир Андреевич опять и очень интересно, с большой симпатией, говорил о Пикассо. Ему рассказывали о том, что он был на конгрессе во Вроцлаве, какой он, и что устроил там выставку, причем выставил керамику:

— Представляю, какая она могла быть интересная.

Рассказал Владимиру Андреевичу о том, что видел как-то в одном журнале снимки, сделанные в его мастерской: среди разного хлама картина примитивиста Руссо, которого Пикассо, по-видимому, все же ценит.

— Этого Руссо я не люблю.

— Так же, наверное, Вам не все бы понравилось и у Пикассо.

— Нет, просто я не все у него понимаю, быть может, лишь потому, что видел не в цвете, а в репродукциях, но вот как он изображает игру в мяч (таких изображений у него целая серия), мне очень нравится. Некоторые его рисунки — просто дюреровские.

Ване Бруни о Пикассо сейчас судить как-то трудно, сейчас ему хочется ясного, реалистического и образного выражения. После чего Владимир Андреевич начал говорить об особой погоне за выразительностью или, «если хотите, за реализмом». Сравнение фаюмского портрета с египетской статуей и с изображением на иконе:

— Вы смóтрите на фаюмский портрет, и он на вас смотрит, и еще вопрос, кто кого пересмотрит, то есть за живым взглядом нет глубины, нет пространства, а неоформленное пространство египетской статуи делает взгляд ее значительным, мы как бы начинаем чувствовать ее внутреннее пространство, ее глубину, примерно то же

мы чувствуем, глядя на икону. (Вновь оговариваюсь, что записываю, как запомнилось, даже «как дошло», стараясь сохранить хотя бы общий смысл, но многое неточно, часто лишь очень приблизительно!)

23 октября

В кабинете у Ильина, нечто вроде совещания с худредакторами [191]. Когда вошел, Буров зачитывал список художников, а Ильин называл, сколько каждому дать стекол под работы на открывающейся в недалеком будущем отчетной выставке. У Ильина хватило терпения только до буквы Н:

191
В Издательстве художественной литературы.

— Подсчитай — сколько всего, наверное, надо будет не менее пятисот стекол.

Явление литературного редактора. Ильин сразу же обратился к нему как бы с просьбой: нельзя ли на титуле Фаворского к «Королю Лиру» оставить корону, ведь она там изображена в терниях и все равно же рядом находится слово «король».

— Нет, нет, никак нельзя, чтобы прошла такая эмблематика.— И вытащил из кармана письмо. Лишь сегодня редакция получила от одного студента пединститута. В письме возмущение по поводу оформления Митрохиным мопассановской «Жизни» [192].

— Да, да, так изуродованы рисунки и оформление книги в типографии. Необходимо этому студенту ответить. Напишите, что Митрохин, один из старейших и ведущих наших графиков, является воспитателем многих наших оформителей и художников книги.

192
Оформленная Д.И.Митрохиным книга: *Мопассан Ги де.* Жизнь. М., Гослитиздат, 1948.

— Но, знаете, мне кажется, что виновата не только типография, сами рисунки таковы, что... не нашего стиля рисунки.

— Да, но что поделаешь, конечно, он устарел, давно уговариваю перейти на педагогическую деятельность. Не хочет, а хочет продолжать петь. Что с ним поделаешь?

Далее, когда все уже заторопились уходить, Буров сказал, что и мне следует подготовиться к этой выставке.

— Мне подготовиться несложно, ведь вы же мне почти ничего не заказали. Один лишь переплет для стихов Кирсанова.

— Ну, нет, у Вас что-то есть еще. Например, переплет для стихов Асеева (который уже выставлялся на прошлогодней выставке).

1949

11 февраля

В «Советском искусстве» отчет о сессии Академии художеств, нечто вроде сводки с театра военных действий борьбы с... формализмом: «...кубизм окончательно сдался, но еще сопротивляется импрессионизм. В его ликвидации теперь главная задача». «...Кроме того, на сессии был окончательно разоблачен ряд критиков (Эфрос, Máца, Пунин, Бассехес...), упорно проповедующих эстет-

ские, антипатриотические взгляды. Ярким примером формалистической деятельности Бескина и его единомышленников служит тенденциозно проведенная летом сорок восьмого года дискуссия о формализме»... [193].

193
Цитаты неточные. Отчет о сессии Академии художеств помещен в газете «Советское искусство» 29 января и 5 февраля 1949 года. В отчете о прениях, в частности, говорится: «В центре внимания выступавших, естественно, оказались вопросы теории и критики... Разоблачение антипатриотической группы театральных критиков призывает с особым вниманием отнестись к враждебным реалистическому искусству выступлениям формалистов и эстетов. На сессии назывались имена таких воинствующих противников реализма, эстетствующих проповедников формализма, сезаннизма и других упадочных буржуазных течений, как О.Бескин, А.Эфрос, И.Мáца, Н.Пунин, Я.Тугендхольд и др., вредные книги и статьи которых до сих пор имеют хождение и оказывают тлетворное влияние на молодежь».

27 февраля

Вчерашний концерт в Колонном зале. В программе Бетховен: Увертюра «Леонора 3», Четвертый концерт — солистка Мария Вениаминовна [Юдина] — и Шестая (пасторальная) симфония — дирижер Зандерлинг. Сопровождал на концерт по просьбе Марии Вениаминовны Елену Николаевну [Салтыкову] (продолжает слепнуть от катаракты). Знакомство на концерте Тоси с нею и с Марией Вениаминовной. На концерте же видел Владимира Андреевича (был с Машей), спросил про мои дела; и приглашал к себе. Концерт произвел большое впечатление и даже «успокоил» — ощутил, что чем-то, самым главным, все-таки обладаю.

11 марта

О тяжелом, катастрофическом положении Аронова узнал от Люли Эйгес. Он недавно из больницы, жена тоже больная и совсем никаких заработков. На собрании в МОССХе упоминали о нем (а также о Хазанове и Дорохове) как о чуждых нам импрессионистах. Как и чем помочь, неизвестно. Позвонил Марии Вениаминовне [Юдиной] — быть может, знает, кто бы мог купить у него по дешевке живопись? Из богатых знает лишь таких, которые покупают «уже известных».

От Вани Кузнецова узнал, что не очень ладно и у Владимира Андреевича, тоже совсем без денег, то, что перестал преподавать, очень сказывается. На обед лишь капуста с картошкой.

19 марта

В литографской студии рисовал с натуры обнаженную модель. По поводу рисунка акварелью художницы П. Анна Ивановна [Самойловских] сказала:

— Да у Вас получается совсем как у Фрагонара!

— Ну почему же? Сказали хотя бы... как у Фрагонарова.

И немного погодя почти всех рисующих охватило шутливое настроение, каждый старался вспомнить какого-нибудь художника. Вспомнились Манев и Монев, Коров (в женском роде — Корова?) и разные другие.

Уже на следующий день кто-то сообразил, что один из присутствующих почему-то во вчерашней игре не принимал никакого участия.

2 июня

В воскресенье вечером был у Александра Алейникова. У него собрались окончившие десять лет назад Институт изобразительных искусств. Меня же пригласили, потому что живу по соседству. Сомнения, идти ли, но потом был рад, что пошел, таким интересным оказался вечер. Из педагогов были: Павлинов, Владимир Андреевич, Михаил Семенович [Родионов], Гончаров, Горшман и

Грозевский. Очень длинный, составной стол через всю комнату; сидел в дальнем углу, в компании Ювеналия Коровина, его жены, Вали Тарасенки и Липы Ройтера. На вечере познакомился с Лидией Ильиной, уехавшей сразу же по окончании института с мужем[194] во Фрунзе, а теперь кстати оказавшейся в Москве (командировка). Всего народу было человек двадцать — двадцать пять.

194 А.Н.Михалев.

Первый тост произнес старик Павлинов — говорил, что преподает в этом институте уже почти тридцать лет, но особенно теплые воспоминания именно об этом курсе (курс, с которым, между прочим, учились Никита Фаворский и Мороз), а сейчас он видит или находит, что никто из присутствующих, пожалуй что, в чем-то самом главном не изменился. Это, по-видимому, оттого, что заложенная прежде любовь к своему делу (а это-то и есть самое существенное) осталась нетронутой.

Гончаров, произнося свой тост, также говорил о неизменной любви к своему делу, а Горшман предложил выпить и за всех от нас ушедших. Все встали. Деликатный тост, так как была опасность, что кто-нибудь начнет вспоминать «ушедших», то есть каждого в отдельности. Между прочим, я принимал участие в отговаривании от произнесения такого тоста в память Истомина, и немного позже мои опасения оправдались: некто С. все-таки сказал тост «за ушедшего от нас Истомина», на что не слишком веселый Владимир Андреевич заметил:

— Мы уже за него пили.

Михаил Семенович предложил выпить за то, чтобы всю жизнь, до конца, продолжали учиться:

— Если бы мы, педагоги, вас хотя бы этому тогда научили, то есть необходимости постоянно учиться, то все было бы в порядке. Хорошо, что вы теперь здесь собрались, и хорошо, что не забыли пригласить нас, педагогов.

Как бы с ответными тостами на тосты Павлинова и Гончарова выступили Валентин Тарасенко и Ювеналий Коровин. Первый — «о нужном, актуальном искусстве», Ювеналий — за то, чтобы «мы менялись и начинали отвечать на требования народа».

Потом поднял бокал Владимир Андреевич: он тоже поднимает его за народное искусство, за то, чтобы искусство было народным. Но нужно, чтобы оно одновременно «было бы искусством и моим, искусством каждого из нас». Далее слушал, как он, разговаривая с Аксельродом (он и Фаня Ильинична [Полищук] также случайно присутствовали на этом вечере), как бы развивал или пояснял эту свою мысль. Между прочим, говорил и о необходимости «интриги». Интриговать в прямом смысле из нас никто не умеет, надо же как бы заинтриговывать своим искусством, каждой новой своей работой. Например, Лактионов заинтриговал зрителя изображением света (и действительно свет на его картине есть, в этом ему никак не откажешь)[195]; он сам недавно пытался «интриговать», даже делая свои очень мелкие гравюры для юбилейного издания Пушкина[196]:

— Такое маленькое изображение, а похож, уже «интрига». Или вот недавно опять читал письма Моцарта,

195 Имеется в виду картина А.И.Лактионова «Письмо с фронта». 1947. ГТГ.

196 В.А.Фаворский участвовал в оформления издания: *Пушкин А.* Избранные произведения в трех томах. М., Детгиз. 1949. Об этой работе Фаворского см. также записи Вакидина 18 июля 1949 года и 23 декабря 1960 года.

тот однажды, чтобы заставить себя слушать, начинает второе отделение концерта с пианиссимо — «тут-то я им и подсунул свой лучший мотив».

Расходились уже во втором часу, провожал идущих к метро. Владимир Андреевич почему-то шел один, на несколько шагов впереди остальных (с недавних пор ходит с тростью, болят ноги). Когда проходили мимо стоящей у края шоссе высокой лиственницы (несколько отдельно от остальных деревьев), Люля [Эйгес] сказала: «Какое чудно́е дерево». Я возразил,— напротив, это дерево кажется даже красивым, сейчас не слишком-то видно, какое оно. Разговор услыхал Владимир Андреевич, засмеялся, взял меня под руку:

— Именно такое дерево должно было Вам понравиться.

Рассказал ему о своем «понимании деревьев», об ассоциациях, связанных с ними. О сухом дереве (тоже лиственнице), напоминавшем мне Истомина, его искусство; о засыхающих деревьях с подрубленными корнями. Потом разговор о цветах. Какие он вырастил у себя цветы, между прочим, пармские фиалки. Собирался, но так и не посадил тюльпаны. Когда прощались, еще раз приглашал приехать; если не запоздаю, то угостит белой сиренью.

14 июля

Из издательства шел с Пожарским, затеял с ним разговор о Митрохине, о необходимости помочь устроить ему работу. Оказывается, он уже говорил с Ильиным, и еще раньше делались неоднократно попытки устроить ему работу, но как с ним трудно, сколько приходится бороться за то, чтобы хоть как-то провести, отстоять им сделанное:

— Быть может, он и прав, что менее гибок, чем мы, но все же раньше и он был более гибким; он как бы застыл, и то, что он теперь делает, нечто совсем невозможное.

А относительно того, чтобы ему где-либо и что-нибудь преподавать («хотя вполне согласен с Вами, что очень многознающий человек»), тоже считает совсем невозможным делом, и то же препятствие — его полнейшее неумение пойти на компромисс.

18 июля

К Владимиру Андреевичу приехал часу в шестом вечера, когда он отдыхал после обеда. Сперва немного посидел на скамейке возле дома (цветы на грядках), потом, когда появился Мюльгаупт,— в мастерской. Мюльгаупт помогает Владимиру Андреевичу в работе над лепными украшениями для нового буровского дома. Примерно через полчаса появился Владимир Андреевич и начал мне показывать недавно вышедшее из печати трехтомное издание Пушкина (на одной из первых страниц дарственная подпись ко дню рождения Маши: «Читай и наслаждайся, смотри и критикуй»,— это уже по поводу иллюстраций не только Владимира Андреевича, но и других разных художников). Пока листал все три тома, он не-

пременно сообщал, если я не догадывался сам, кто автор каждого украшения, и почти непременно — комментарии.

Затем приглашение наверх — попить чаю. За чаем рассказал ему о том, что одно время вроде как собирался с одним знакомым поехать посмотреть Новгород. Как он насчет такой поездки?

Вообще, неплохо бы, но «не то здоровье», а главное, сейчас получается, что вроде как и некогда... Мария Владимировна посетовала на то, что слишком много у него «нас, иждивенцев».

— Ну, и много, совсем уж и немного. А если бы поехал, то надо бы было взять с собой и Машу (была очень больна, сейчас дело пошло на поправку).

После чая стал показывать портретные рисунки. Не видел прежде портрета Гончарова с женой (два варианта, один не закончен) [197] и новый портрет Маши. Не согласился со мною, что этот лучше первого [198]. Ему кажется, что они спорят между собой. В первом самому нравится крепость, определенность рисунка — рисунок, по которому можно гравировать, писать фреску; второй же как бы слишком самодовлеющ. Мне же, наоборот, он как раз этим и понравился: материал карандаша говорит в нем полным голосом, рисунок вполне передает цветовую материальность (нежность прически, шелк кофты), его штрихи без всякой нарочитости определяют самое суть и красоту видимого. В первом же случае — нарочитость контура (контур не всегда перестает быть только контуром), рисунок, так сказать, менее «живой».

197
В.А.Фаворский. «А.Д.Гончаров с женой». 1949. Карандаш.

198
По-видимому, сравнивались рисунки В.А.Фаворского «Маша Фаворская» (карандаш) 1946 и 1948 годов.

— Вы что-то любите и это стараетесь увидеть.

— Не согласен,— говорит Владимир Андреевич.— Это вижу и поэтому так рисую.

Но все же какая-то неудовлетворенность от портретных рисунков у него есть; иногда ему начинает казаться, что правильнее портреты не рисовать, а все же писать, или же, если и рисовать, то не карандашом, а пером и кистью, то есть начинает казаться, что карандаш все-таки для такого дела —не материал и что еще, пожалуй, следует карандашом делать рисунки меньшего размера. Кроме того, показал и остальные портреты, двойные и одинарные (Т.Козулиной и Т.Эйгес, Гусятинского и Ф.И.Полищук и др.), а также портрет, очень похожий, Марии Вениаминовны Юдиной [199].

В этой же папке с большими рисунками оказалась большая фотография с рублевской «Троицы». Владимир Андреевич обратил внимание на то, что она светлая:

199
В.А.Фаворский. «М.В.Юдина». 1948. Карандаш. Местонахождение неизвестно.

— Это оттого, что много синего и голубого,— взял ее в руки и стал рассматривать.— Вот древнерусское искусство... оно, пожалуй, даже сильнее итальянского, в нем монументальность и лирика. Кого, например, можно сопоставить с Рублевым? Джотто? Не то, он монументален, эпичен, назвать же его лиричным никак нельзя.

Я почему-то назвал Боттичелли.

— Боттичелли — декадент, то есть он может быть и лиричен, но это уж, так сказать, особенный художник.

Потом говорил о высокой пластичности рублевской «Троицы» — о том, как каждая линия находит себе

ответ не только во внешних, но и во внутренних контурах. Это как раз то, что Делакруа называл «линиями объемными и объемлющими». Дневником Делакруа он одно время очень увлекался.

Очень охотно согласился показать рисунки самаркандского периода (особенно мне хотелось посмотреть самаркандские пейзажи), так как он очень давно не смотрел их сам. И пока смотрели — попутно всякие воспоминания о тогдашней жизни в эвакуации. Всякий раз, когда попадались изображения цветом, как бы стеснялся, всякий раз несколько слов как бы в оправдание: «Мои ученические пробы писать акварелью»,— и тому подобное. Но стесняться следовало бы мне: сколько мне оказал внимания, ведь фактически я отнял у него весь вечер. Когда бываешь у него не один, а с кем-нибудь в компании, все-таки такое внимание распределяется на несколько человек, и чувствуешь себя поэтому полегче... Владимир Андреевич охотно согласился подарить на память несколько оттисков из последних иллюстраций к Пушкину.

26 октября

Ермаков так рассказал о последней, гурзуфской живописи Гончарова, что я решил обязательно к нему заехать. Гурзуфских пейзажей он показал всего лишь три, но большая комната по-прежнему завешана его картинами. Не был у него года два, так что многое увидел впервые.

Общее впечатление все же довольно сильное. Очень декоративная, нарядная живопись. Но подумал: чем все-таки не удовлетворяет? Быть может, тем, что он слишком все же забывает о существе дела, пишет не самое «материю», а, так сказать,— слишком состояние, слишком впечатление от материи (в особенности в пейзажах), слишком, что ли, подчеркивает мимолетность состояния.

В общем, мне самому хочется более «постоянных величин», то есть такого, что, по-видимому, достигается медленным, длительным писанием. Но тут же, оглядываясь на свою продукцию, вижу неопределенность и, может быть, даже излишнюю зрительность.

30 октября

В последнее посещение Гослита Ермаков между прочим похвастался гравюрами «молодого, еще неизвестного автора», надо было угадать, чьи. Сразу же признал, что Ильиной — для книги Кербабаева [200] (помнил, что именно это собирались ей заказать, когда летом приезжала из Фрунзе), и тут же высказал свое мнение: гравюры очень хороши и, пожалуй, равных по силе давно не приходилось видеть. Буров, принимая оттиски от Ермакова, сказал, что работа «просто блестящая», и тут же разговор — когда и у кого училась. Я сообщил, что она кончила московский институт десять лет назад, а гравировать училась у Фаворского. Буров поправил: у Фаворского училась совсем мало, а кончала она все же у Родионова, и тут же спросил меня,— занимался ли когда-либо гравюрой? Ответил отрицательно, так как и на самом деле почти не гравировал совсем.

200 Л.А.Ильина оформила книгу: *Кербабаев Б.М.* Решающий шаг. М., Гослитиздат, 1952.

3 ноября

Вчерашняя встреча в Гослите с Владимиром Андреевичем. При мне получал заказ на оформление стихов Бернса. Спросил меня, как поживаю, и обратил внимание, что «неплохой вид». Объяснил, что был в Гурзуфе. Рисовал ли там? Больше писал.

— То есть занимался импрессионизмом? — и тут же объяснил, что сказал так потому, что прочел в последнем номере «Культуры и жизни» статью о живописи.— Как бы получается:— кто же в нем, в импрессионизме, не грешен?

«Хóдите в Люксембургский музей? Какие там дивные вещи из нового искусства! Монэ, Дегас, Писсарро и многие другие» (из письма Сурикова к Н.Ф.Матвеевой, Москва, 28/III-12 г.) [201].

201
Цит. по кн.: *Суриков В.И.* Письма. 1868—1916. М.—Л., 1948, с. 144.

6 ноября

Сочиняя новый (третий) эскиз переплета для Диккенса, старался, так казалось, ответить на все заявленные мне пожелания, и все же эскиз Ермакову опять не понравился, в общем опять — «не то и не то»...

В четверг днем в обществе Александра Алейникова, Сони Родионовой, Муси Даниловой и Люли Эйгес — в мастерской у Аксельрода. Его новые этюды, привезенные из Бердянска, а также пейзажи, портреты, написанные раньше. Какой замечательный художник и как бы мог развернуться еще, если бы была материальная поддержка. Его некоторая камерность, в значительной степени вынужденная, лишь результат давления обстоятельств. О том, что у него абсолютно никаких заработков, кажется, уже говорил.

Вечером того же дня были гости: Пожарский с женой, Берлин. Одобрительный отзыв Пожарского о моей живописи и рисунках. По поводу же моей обложечной деятельности сперва предположил:

— Это Вам, наверное, дается нелегко?

— Да, нелегко, но этим приходится зарабатывать.

Но, увидя продукцию, все же нашел, что я сделал успехи и что даже приобрел свое лицо.

В библиотеке на Масловке я смотрел несколько папок с рисунками мастеров Возрождения (собрание Оксфордского университета). В особенности впечатлил Рафаэль (наброски пером) и несколько портретных рисунков Креди.

7 декабря

Был у Элькониных, зашел после очередного политзанятия. После летней, не слишком удачной из-за болезни Нади поездки в Судак — затянувшееся безденежье. Даже не прочь продать литографии Домье. Подтвердили сведения о работах Истомина. Что они лежат в фондах изо-института [202], который в их сохранении совсем не заинтересован. Предложение работающего в институте Чегодаева (кажется, его разговор с Владимиром Андреевичем) их оттуда забрать, воспользовавшись тем, что «оценка условная», и перевезти на такси к Владимиру Андреевичу, после чего их можно было бы распределить между

202
Имеется в виду Московский художественный институт им. В.И.Сурикова.

желающими. Моя инициатива позвонить Чегодаеву. Его обещание в течение ближайшего времени выяснить юридическую сторону дела.

1950

6 января

Разговор с Владимиром Андреевичем относительно работ Истомина. Моим сообщением был явно удручен. Быть может, стоит попробовать действовать через знакомых академиков, например, через Кукрыниксов (есть общие знакомые). Вспомнил о том, что Михаил Семенович [Родионов] хорошо знаком со старшим Верейским, но он проживает в Ленинграде. Все равно надо поговорить, посоветоваться с Михаилом Семеновичем.

Вчера вечером был у Михаила Семеновича. Выслушав, сразу же стал звонить по телефону:

— Кто именно догадался, что группе художников не до́лжно отдавать работы Истомина? И что значит — «сжечь методически ненужные вещи»? Если бы, например, в институте были бы работы Врубеля, то и их следовало бы сжечь?

Потом позвонил Куприянову (Кукрыниксы) — довольно продолжительный разговор, но ничего существенного из него все-таки не получилось. Быть может, смог бы что-либо посоветовать Крылов (он член Президиума Академии), но его сейчас нет в Москве. А пока что Михаил Семенович сделает следующее: завтра же позвонит бухгалтеру и позвонит в Бюро авторских прав — смогут ли там посоветовать? Между прочим, рассказал о том, каким образом работы Константина Николаевича попали в институт. Сперва их выбросили новые жильцы на улицу, а потом уже их кто-то «узнал», подобрал и перенес на хранение в институт. Случайно же, из разговора, узнал, что Михаил Семенович преподает в этом же институте, так что — вроде обещания «понаблюдать» в то время, когда работы Константина Николаевича будут сниматься с подрамников [203].

203
Произведения К.Н.Истомина, о которых идет речь, оставались в институте до 1958 года. См. об этом запись Вакидина 17 мая 1960 года.

16 февраля

Рисовали с натуры у А.Алейникова. Последний раз из-за того, что не пришла натурщица, рисовали друг друга. Разговор о рисунках Рембрандта — А.Алейников взял в библиотеке его монографию — о том, что «очень живые». Мое замечание, что у него одновременно — и забота о конструкции, то есть и «абстрактная форма». Потом, уже дома сообразил, как я неточно, приблизительно высказался. И даже нечто вроде попытки сформулировать для себя поточнее: рисовать только форму невозможно, надо рисовать и форму и состояние (тему, настроение), то есть — всякие влияния на форму пространства и времени... В середине всего все-таки форма, так сказать, — на форму надето содержание. Рисовать — значит охватывать всю сложность явлений.

22 февраля

Шестнадцатого в Колонном зале — на концерте Марии Вениаминовны [Юдиной] (Бетховен, Шуберт, Брамс). В антракте немного разговаривал с Владимиром Андреевичем.

18 сентября

Был в больнице у Владимира Андреевича. Очень серьезно заболел воспалением печени, хотели оперировать, но надобность в этом, кажется, уже миновала. Был у него вечером уже накануне выписки. Между прочим, рассказал ему, что затеял делать композицию про музыкальную школу. Очень советовал делать в материале. Если в литографии, то хорошо в два цвета — основной рисунок и тональная подкладка. И что лучше избегать корнпапира, лучше по рисункам.

Его, пожалуй, тоже тянет в живопись, тоже хочется работать с натуры, но, в общем, последнее время не работает, «хотя выкроить время, пожалуй, и смог бы». Писать бы начал портреты, цветы же больше хочется делать тушью — передать их разноцветность в одном черном. Приходится же делать книги, «но это дело ведь тоже хорошее». Сейчас делает для Детгиза «Слово о полку Игореве» [204]. Приглашение приехать посмотреть, так как есть удачи, хотя это и не то, что затевалось раньше, не тот размер, а также необходимость учитывать, что для детей, а главное — произведение настолько прекрасное, что очень трудно до его высоты подниматься.

В скором времени должна выйти вторая часть «Нашей древней столицы» Н.Кончаловской. Ждет ее, так как порядочно пришлось над ней поработать, сделал изрядное количество довольно сложных батальных композиций. Но с этой книгой — и неудача, так как задуманной цельности уже не получится: не тот шрифт, другой формат. Должен также в октябре выйти и «Бернс» [205] — тоже не слишком доволен общим макетом. Когда прошлой зимой не было заказной работы (в течение месяца), продвинул немного «Ледовое побоище» — нарисовал в большом размере тушью. После кое-каких исправлений и изменений хочет резать на линолеуме [206].

О чтении книг. Согласен, что хорош Лу Синь. Его сейчас иллюстрирует Пиков, он и давал читать Владимиру Андреевичу. Теперь же он читал Чехова — замечательный и «все время как бы ответ на теперешнее». Еще перечитал «Дон Кихота», и тоже «отвечает»...

30 октября

Встреча на вечере, посвященном памяти Вани Безина [207], с его матерью и няней. На вечере было порядочное количество народа, быть может, более пятидесяти человек. Еще до начала вечера пришел с двумя спутницами искусствовед Алпатов. Вступительное слово сказал Добров и зачитал выдержки из письма красноармейца к матери Безина о том, что сын был настоящим солдатом и погиб, защищая Родину.

Потом попросил слова Владимир Андреевич, говорил приблизительно так: Безин у него не учился, он мно-

204
В.А.Фаворский работал над оформлением книги: Слово о полку Игореве. М.—Л., Детгиз, 1952. Об этой работе Фаворского упоминается также в записях Вакидина 26 декабря 1950 года, 29 августа 1952 года, 30 апреля 1953 года, 3 февраля 1955 года.

205
Имеется в виду оформленная В.А.Фаворским книга: Роберт Бернс в переводах С.Маршака. М., Гослитиздат, 1950.

206
Эскизы В.А.Фаворского к неосуществленной гравюре на линолеуме «Ледовое побоище». Триптих. Тушь, карандаш. ГРМ. В каталогах выставок Фаворского рисунки датированы 1948 годом. Не исключено, что Фаворский работал над ними и позже 1950 года. См. об этом в записи Вакидина 11 июня 1951 года. Первоначальный эскиз (карандаш) упоминается в записи Вакидина 9 января 1946 года.

207
Вечер памяти И.К.Безина состоялся 20 октября 1950 года в Офортной студии им. И.Нивинского.

гим обязан очень хорошему художнику и замечательному педагогу Анатолию Марковичу Гусятинскому. О том, что Ваня много, по-видимому ежедневно, рисовал. Например, без конца один и тот же пейзаж. Сперва набросочно, потом все углубленнее, крепче. Вспоминает его по Мастерской монументальной живописи. Например, время, когда писался портал в Театре Красной Армии. Ваня с Никитой выполняли ответственную часть — сложные многофигурные композиции на «гобеленах»[208]. Вспоминает, как Ваня на лесах (с лесов на леса) всегда бегал. Слышит топот его ног. Очень живой, подвижный был человек. С Никитой же выполнял панно в материале сграффито для санатория в Кисловодске[209]. Это очень сложные и интересные работы. Считает Ваню художником-рисовальщиком, так сказать, новой школы, сложившейся у нас в Москве. Закончил словами:

— Простите, если сказал что не так.

Далее — Эльконин. О чувстве, которое испытываешь, когда находишься на таком собрании. Мы обязаны всем теперешним — тем, что работаем, живем — тем, кто отдал жизнь, защищая Родину. Погиб одареннейший человек. Главное для него было — жизнь. Не случайно он — замечательный солдат, воин. Его талант рисовать — оборотная сторона таланта жить. Большой жизнелюб, жил, относясь ко всему с особым вкусом. Отдавал должное каждому дню, каждой встрече. Любил всякое мастерство — от мастерства художника до мастерства плотника и штукатура. Всем интересовался, во все вникал.

Ростовцев говорил о том, что Ваня был из наиболее обещающих молодых. О гибели Вани узнал на фронте. К смертям там привычка, но все равно очень сильно пережил его смерть. Да и сейчас еще чувство горечи, когда смотришь на его рисунки.

Несколько слов Тани Литвиновой: о том, что вспоминается предвоенное время, когда было так, что каждый мог заниматься своим любимым делом.

Гончаров — про то, что Ваня много сделал и так содержательно. Брался за все, а работал со смаком. И как бы очень торопился. Время давало возможность быстро расти. Не огорчался при неудачах (?), никогда не хвастался. Удивлялся, когда хвалили. Был очень скромным, стеснялся, считал себя учеником. Легкий человек, общаться с ним было приятно, весело и содержательно.

Тарасова: встречалась с Ваней во время эвакуации в Казани. Как-то провожал до дома. Разговаривали главным образом о литературе. Очень культурный, начитанный человек, со своим собственным мнением. Проводили из Казани на войну. Помнит, как уходил, как просто...

Вера Федяевская сообщила о том, что на выставке представлены Ванины работы лишь последних лет. Городской пейзаж — одна из любимых его тем. В Казани рисовал каждый день. Торопился рисовать, как бы предчувствуя...

Вера Михайловна (мама Веры Федяевской): за то время, как Ваня вошел в их семью, каждый день открывала, как умен, образован, деликатен. Никаких недо-

208
Имеется в виду роспись раздвижного жесткого занавеса в Центральном театре Красной Армии. Об этом см. примеч. к записи Вакидина 20 августа 1939 года.

209
И.К.Безин и Н.В.Фаворский при участии В.К.Федяевской исполнили в 1939 году в санатории Наркомата тяжелой промышленности в Кисловодске роспись столовой на тему «Двенадцать месяцев года» (сграффито и фреска). В разработке эскизов в 1937 году принимал участие Г.С.Павильонов.

разумений в течение девяти лет. Тяжелые времена в Казани. Не терял ни одной минуты даром, рисовал каждый день. Из Казани был командирован в колхозы Татарии. Привез поразительно талантливые рисунки. Никогда не забудет, как уходил — просто, ласково, как оборачивался назад.

Рассказ Эмилии Вацлавны [Нивинской] про Ванину, очень для него характерную любезность: «Пришел к Вам учиться офорту», деликатность: «Не мой офорт, а Ваш...». О том, что был просто ласковым.

Я решил сказать о Ване не сразу и лишь после того, как об этом попросила Ванина мать, и порядочно упустил, о чем следовало бы упомянуть. Познакомились, когда было лет по девятнадцать, в году тридцатом или тридцать первом. Как раз в то время был ликвидирован Вхутеин и был организован Полиграфический институт с художественно-графическим факультетом. Его образовали из графических факультетов московского и ленинградского художественных институтов. Я приехал из Ленинграда, Ваня на первом курсе учился в Москве. Познакомились в райкоме, куда обоих послали что-то оформлять для очередной кампании. Вместе рисовали там какую-то карикатуру, рисовали ее с удовольствием, придумывая друг перед другом разные смешные детали.

Попав, по-видимому, случайно на технологический факультет, Ваня на первых порах учился превосходно. Мне рассказывали, что всех поражал тем, как блестяще решал какие-то математические задачи. Потом, быть может уже во второй половине учебного года, вдруг опомнился, вдруг сообразил, что все это не то, и кажется, совсем перестал учиться.

Началось довольно тяжелое время — вне учебы, вне возможности постоянно заниматься искусством, а желание к этому, по-видимому, уже чувствовал острое. Уже тогда очень много рисовал, но рисовал совсем иначе, чем стал позднее. Главное внимание — на характер, на остроту передачи, на остроту ощущения. Как раз тогда много рисовал для журнала «Юный безбожник», тогда там редактором был Борис Валерианович Грозевский, и он в то время очень поддерживал, поощрял Ваню. Почти в каждом номере журнала были Ванины иллюстрации — черные, почти силуэтные, плоские фигурки разных человечков. Позже мы этот период называли «экспрессионистическим».

Так как я в то время продолжал учиться в институте, меня первого перестала удовлетворять примитивность в изображении; помню, что говорил Ване и о пластической стороне дела, но помню, что он возражал, упрямился: ему казалось, что это все пойдет в ущерб качеству его рисунков. Но потом и его они начали все меньше удовлетворять, все больше нарастал кризис. Разрешился он учебой в Институте повышения квалификации (институт открылся примерно в тридцать пятом или тридцать шестом году). Учителями там, между прочим, были Гусятинский и Гончаров, которые, мне кажется, больше, чем другие, помогли Ване научиться видеть. С учебы в этом институте начался очень бурный рост Вани как художни-

ка. Сразу же после института он начинает работать в Мастерской монументальной живописи, где принимает участие в исполнении ряда ответственных работ. В Мастерской же он общается, находится в одном коллективе с большими и интересными художниками (Бруни, Владимир Андреевич [Фаворский] и другие), видит, как они работают, постоянно пользуется их советами. Совместно с Никитой Фаворским выполняет большую и интересную работу по росписи санатория в Кисловодске.

Ваня был обаятельным человеком, мне тоже было с ним всегда легко, весело и интересно. Действительно, Ваня умел брать от жизни широко и много: занимался спортом (хорошо плавал, ходил на лыжах, играл в теннис), легко овладевал иностранными языками, например, французским. Уже делал, и кажется, вполне успешные, попытки читать в подлиннике Пруста. Помню, что одно время постоянно носил с собой один из томов.

И под конец не забыл упомянуть о том, что еще в начале знакомства оба увлекались чтением романов Бальзака. Помню, например, как делились впечатлениями, прочитав «Отца Горио» или «Историю тринадцати». Растиньяков, Бьяншонов встречали и показывали друг другу на улицах.

Было предложено тем, кто еще не успел, посмотреть выставку и рисунки в папках и альбомах (очень сильные рисунки и наброски в последних, казанских, альбомах).

Во время этого вечера припомнился другой вечер — на Ваниной же выставке, которая была двенадцать лет назад в Горкоме графиков на Тверском бульваре[210]. И тогда так же сидели и слушали разные речи, и так же ни разу не услыхали Ваниного голоса. У Веры сохранились Ванины записи того, что кто тогда говорил. Записывал только отрицательное, только о своих недостатках, хотя говорилось и о достоинствах.

210
Вечеру на выставке И.К.Безина в Горкоме графиков посвящена запись Вакидина 18 ноября 1938 года.

26 декабря

Посещение Владимира Андреевича оказалось, пожалуй, не совсем кстати, так как очень серьезно болеет Мария Владимировна, уже больше месяца в постели, и Владимиру Андреевичу совсем не приходится работать.

На Всесоюзную выставку давать гравюры он совсем не собирался, но за ними приехала Надя Дюкалова, забрала их и «сумела там провести». Показал макет и оттиски гравюр. «Игоря на берегу Донца» видел на доске, еще в «недорезанном» виде. По поводу моего замечания, что он много и свободно стал пользоваться белым штрихом, сказал, что называет их (штрихи) «лессировками» — что-то вырежет, а потом ими как бы уминает, ставит в пространстве на место. Считает большой для себя удачей, что текст в книге будет подлинный и переводной. Это позволило изображать композиции на разворотах, что очень оказалось выигрышным. Еще совсем не сделаны мелочи, разные буквицы и заставки[211].

У меня в папке случайно оказалась большая репродукция с джоттовской головы Данте. Очень обрадовался случаю ему ее подарить. Кажется, был доволен,

211
Иллюстрации В.А.Фаворского к «Слову о полку Игореве».

тут же, за чаем стал говорить Маше о «зрительной оси» у Джотто, про отличие его от более поздних «объемников», например, от Гирландайо. Затем извинился и ушел в комнату к Марии Владимировне.

1951

18 января

Из издательства заходил к Пожарскому. Всякие разговоры, и, между прочим, о ленинградских графиках, по поводу книги о ленинградских художниках. Вышла всего лишь в пятидесяти экземплярах, и ему удалось достать в Ленинграде один экземпляр. О Двораковском, как об исключительном, даже гениальном графике:

— Такие, как он, появляются раз в сотни лет. И это верно, что под его сильнейшим влиянием находились и, пожалуй, все еще находятся почти все ленинградские оформители книг, примерно так же, как в Москве находились под влиянием Фаворского.

31 января

Вечером 27-го на вечере Шмаринова. Делился впечатлениями от поездки в Италию. Побывал в Риме, Милане, Турине, Флоренции, Венеции, Болонье, Неаполе и Помпеях. Много — об античных и старых мастерах, о католицизме, о быте, о том, как замечательно встречали советскую делегацию. О встречах с современными итальянскими художниками, о состоянии современного итальянского искусства. Как на одной конференции задавал вопросы абстракционист, а в конце оказалось, что он партизан и коммунист. Там многие считают, что нельзя сбрасывать со счетов достижения абстрактного искусства, что «форма развивается сама по себе». Лауреат премии мира художник Гуттузо объяснил Шмаринову причины отставания итальянского искусства по сравнению хотя бы с французским: «У них не было фашизма, а у нас — в течение десятилетий».

Когда задавались вопросы, я спросил Шмаринова, видел ли он фрески Джотто? Нет, фресок Джотто он не видел.

8 марта

Вчера вечером посетил Дмитрия Исидоровича [Митрохина], отвез ему книгу с японским орнаментом. Смотрел оттиски с его гравюр резцом и разные рисунки. Лучше прочего цветы и некоторые из пейзажей.

В комнате, через которую шел, уже попрощавшись, увидел на стене портрет Лиды Чаги работы Фалька [212]. Давно не видел такой настоящей живописи.

С Фальком и Куприным встречи в московском киоске,— в продаже совсем нет плотной бумаги,— оба приглашали заходить. Фальк пригласил прийти во вторник, к нему как раз придут смотреть живопись.

212
Живопись маслом. 1940-е годы. Не сохранилась.

21 марта

В четверг на прошлой неделе был у Фалька. Сперва показал пейзажи, написанные в Париже, потом натюрморты и под конец — портреты. Создалось впечатление, что его живопись вполне могла бы быть понята и оценена «массовым зрителем», во всяком случае, до него вполне бы дошло, что это нечто красивое, нежное или хотя бы изящное.

11 июня

Вечером поехал к Владимиру Андреевичу. Застал за работой над картоном для фрески, которую будет писать в Историческом музее[213]. Про крестьянские бунты во времена Петра Первого. О трудностях рисования крупных фигур: приходится гораздо больше заботиться о деталях. Рисунки, сделанные с натуры. Позировал Дима [Шаховской] в старом кожаном тулупчике. Тулупчик оказался очень подходящим, его характерные резко выраженные складки. Должно быть изображено, как восставшие крестьяне ведут связанного воеводу. Это тема центрального изображения, заключенного в раму. Под ним же, уже без обрамления, должны были быть изображены закованные в кандалы крестьяне. Но так изобразить не разрешили, не понимая того, что становится как бы жалко и воеводу.

213
В 1951 году В.А.Фаворский исполнил фреску «Народное восстание в начале XVIII века» в Петровском зале Государственного Исторического музея в Москве. Об этой работе Фаворского говорится также в записях Вакидина 2 и 21 апреля 1952 года.

Владимир Андреевич заговорил о гравюре, о том, что «понял только теперь, что следовало бы знать и раньше». Когда награвированное рассматриваешь вблизи, например, в книге, то оно хорошо рассказывает о деталях, например, о руке, о складках, а при взгляде на большом расстоянии все начинает как бы кривляться, то есть необходимо следить за большими отношениями. Теперь уже обязательно об этом заботится. А заботиться после того, как «придумалось» новое отношение к белому штриху (его роль в организации пространства), стало гораздо проще.

Я попросил показать большие рисунки тушью для «Ледового побоища» (раньше видел лишь небольшие карандашные). Сказал ему, что кажутся несколько большими фигуры, что их даже стало как бы меньше (сравнивали оба эскиза). Рассказал, как хочет еще менять и улучшать. Хотелось бы ввести у русских всадника со знаменем, а к немцам — с черным крестом монаха.

Сообщил ему о предстоящей поездке в Ленинград. Спросил, буду ли писать или только рисовать. Скорее всего, второе. Рисунки свинцовым карандашом он ценит и любит, но следует учесть, что на выставках они обычно не имеют никакого успеха, их просто не замечают. Быть может, стоит попробовать рисовать размывкой и пером, как бы в манере Давида или Пуссена. Еще следует поискать в Ленинграде разные новые точки зрения. Например, почти совсем мало изображался Ленинград сверху; еще, быть может, следует попытаться изобразить движение масс воды на Неве, эти массы воды в Ленинграде...

25 июня. Ленинград.

С утра прогулка по городу. Дошел до Фонтанки. Сфинксы Египетского моста. Голубая колокольня на Крюковом канале, та самая, что рисовал Добужинский. Тор-

говые помещения с полукруглыми сводами нижних открытых коридоров. Затем свернул на канал Грибоедова и вдоль него шел часа три до Казанского собора.

Пейзажи на каждом шагу, но старался увидеть такие, чтобы можно было более-менее без помех, без привлечения к себе особого внимания устроиться их рисовать. Еще понимаю, что при другом освещении, в другое время дня, при другой погоде то, что казалось пейзажем, им не окажется, и наоборот. Например, мечтал, что буду изображать мосты со львами и грифонами, но их как раз «пейзажно» пока не увидел, зато нашел место, неподалеку от Сенной, с которого, мне кажется, будет удобно рисовать интересный пейзаж, и тоже с мостом, но без грифонов. А неподалеку от этого места нашел дом, из окон лестничной клетки которого, с третьего-четвертого этажа, тоже можно будет рисовать без помех и не менее интересное.

На Невском никаких видов транспорта. Сняты трамвайные рельсы, и сейчас заканчивается асфальтирование. Толпы людей движутся, заполняя проспект во всю ширину.

Дошел до Балтийского вокзала. Видел, как возвращаются из-за города толпы ленинградцев, и — ощущение, что сам как бы не существую: просто совсем без меня белой ночью возвращаются толпы людей —группы, отдельные лица, характеры. Между прочим, ощущение непонятности того, кто и откуда на события смотрит, часто возникает у меня при чтении Чехова. Белые ночи, кажется, еще во всей своей силе.

26 июня. Ленинград.

После посещения Эрмитажа залюбовался эрмитажным мостиком и всем, что вокруг него. Кажется, слишком много раз, со всех точек зрения эти места отображались, но все-таки, быть может, стоило бы попробовать и мне хотя бы нарисовать. Потом шел вдоль Мойки, и один из балконов тоже показался очень подходящим для писания. На балконе сидела старуха. Вдруг неподалеку от старухи заметил мемориальную доску. Оказалось, что это дом, в котором жил и умер Пушкин. Вчера вечером там побывал. Большое впечатление, хотя все интерьеры, быть может, и далеки от подлинности. Когда вышел на набережную, старуха на балконе опять сидела. Решил действовать. Поднялся наудачу и попал куда следует. Объяснил, кто и что надо, и предъявил документы. Сосед по квартире зачитал вслух и подтвердил их подлинность:

— Мало ли что, может, американец какой.

Начал рисовать на небольшом формате с расчетом на подкраску, но сразу же стало ясно, что надо только писать. Рисовал до половины одиннадцатого, когда начинает несколько смеркаться. Удивительно красивое время — хотя и реальность, но очень смахивает на мечту...

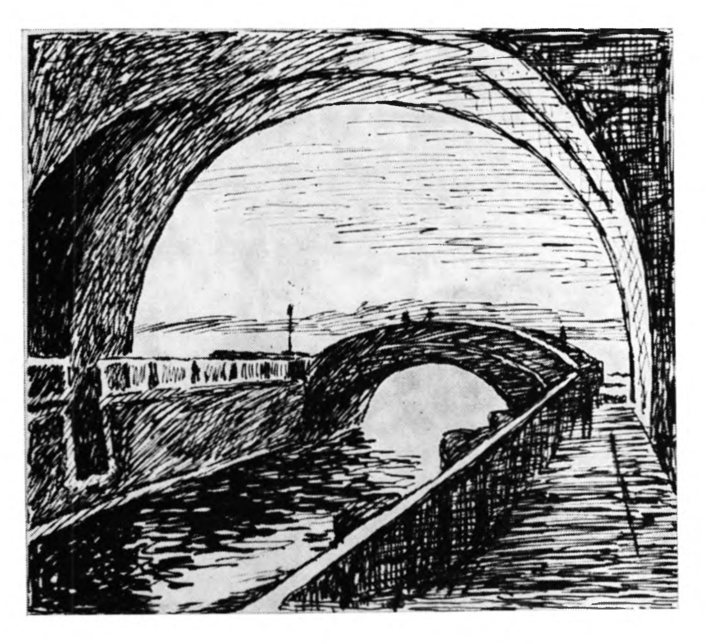
28—29 июня. Ленинград

В послеобеденное время отвез на балкон пушкинского дома холст, ящик с красками и мольберт. С этого балкона можно написать два разных, в обе стороны, пейзажа с домами и Мойкой[214].

214 Вакидин исполнил эти пейзажи.

Потом, уже часов в 10, опять путешествовал, сперва вдоль Мойки, потом по Невскому. Дошел до Александринского театра, прошел улицу Росси и пошел по правой стороне Фонтанки до цирка, затем повернул к Инженерному замку (памятник «прадеду от правнука») и вошел в Летний сад. У входа на озере белые лебеди, на дорожках толпы народу, смутно различимые в сумерках сильфиды и нимфы. Домик Петра. Прачечный мост. Блед-

65. Ленинград. Зимняя канавка. 1951



ное небо, могучая Нева, и на ней маленький буксир и черный силуэт большой баржи.

Потом шел до Литейного и еле дотащил до трамвая ноги. Удивительно красивый вечер, если это можно назвать вечером. Мне кажется, что никогда не забуду, какой увидел Фонтанку у Аничкова моста: легкая дымка или слабый туман, все слегка обволакивающий, и силуэты мостов. Кажется, обнаружил балкон, с которого можно рисовать Аничков мост, и окно, из которого чудесно было бы изобразить пейзаж с мостом, что напротив улицы Росси.

29 июля. Ленинград.

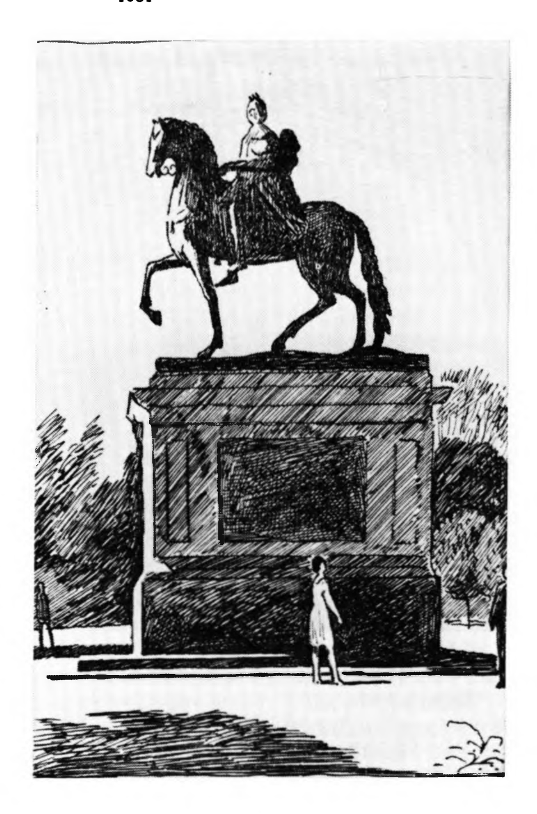
Продолжал рисовать соединение Зимнего с Эрмитажем. После обеда почел за лучшее завернуть в Эрмитаж.

Поднялся на второй этаж и погрузился в Рембрандта. Его портрет поэта Деккера. Как он написан: в тенях совсем легко и тонко. Долго рассматривал «Блудного сына» (было прекрасное освещение), и подумалось

о любимом Рембрандтом красном цвете. Он почти на каждой картине за главный. В «Блудном сыне» — английский красный на плащах у отца и у старика, стоящего рядом, вся же глубина картины темновато-зеленая. Пурпуровый цвет в портрете мальчика,— фон темно-зеленый. «Снятие с креста» также построено на контрастах красно-оранжевого и темно-зеленого. Картина «Святое семейство» вся зеленоватая, и в ней красное (киноварь) одеяль-



66. Ленинград. Памятник Петру I Растрелли
1951



це на младенце и рядом с ним золотисто-желтое: плетеная кроватка и нечто совсем невнятное, из-под которого опять же просвечивает красное. Как чудно написан букет на голове у Флоры, и вообще, какая это чудесная вещь! Какие прекрасные, с коралловыми браслетами руки у Данаи или как многоцветно и как свободно написаны руки, лицо, шарф на большом портрете старухи!

Потом опять смотрел пейзажи Каналетто и Гварди. «Обнаружил» небольшую вещь, «Портрет музыканта», Лонги и опять залюбовался маленькими вещами Креспи. Как в его автопортрете изумрудно-зеленый цвет фона налезает на цвет лица... Мне кажется, что в его работах много общего с живописью Делакруа и, быть может, Сезанна.

Внимательно разглядывал пуссеновскую «Битву» (быть может, главная роль в этой картине у развевающегося плаща воина), затем «Танкреда» и опять, больше всего, «Снятие с креста». Кажется, уже записывал, что от этой картины, пожалуй что, большее впечатление.

О Шардене, о том, что надо в следующее посещение особо разглядеть, как строится его перламутровость, думал еще накануне вечером. Рассматривал, как написано лицо матери в «Молитве»: на нечто темное — светлые розовые и желтые и таким образом, что незакрашенные места темного становятся тенью. Лицо «Прачки»: светло-желтые тени почти белого лица, розовым — лишь губы и кончик носа, еще чуть розовым — на щеках и подбородке. На закуску полюбовался «Капризницей» Ватто [215].

Поздними сумерками все же рисовал «Пейзаж с балконом». Как был озадачен и поражен наткнувшийся на меня пьяный.

215
В приведенной записи Вакидин отзывается о следующих картинах в экспозиции Эрмитажа: Рембрандт — «Портрет Деккера» (1666), «Возвращение блудного сына» (1668—1669), «Портрет мальчика» (ок. 1633), «Снятие с креста» (1634), «Святое семейство» (1645), «Флора» (1634), «Даная» (1636), «Портрет старушки» (1654); Лонги — «Портрет музыканта с волынкой»; Креспи — «Автопортрет» (1700-е годы); Пуссен — «Битва израильтян с амалекитянами» (ок. 1625), «Танкред и Эрминия» (1630-е годы), «Снятие с креста» (ок. 1630); Шарден — «Молитва перед обедом» (1744); «Прачка»; Ватто — «Капризница» (ок. 1718).

1952

30 марта

Разговор с В.Чернецовым. У него побывал художник Т. и, кажется, не слишком одобрил его живопись. По-видимому, еще под впечатлением разговора с Т. Чернецов выяснял мое отношение к «только предметному пониманию мира»,— считает таковое глупым. За плотность, материальность, но не за предмет. Разговор в сутолоке редакции, между делом, и кажется, не до конца друг друга поняли. Приглашение зайти об этом договорить.

Заходил к Коджаку, застал в постели, плохо с сердцем, и врач велел в течение двух недель лежать. С ним разговор тоже «о предмете и пространстве», но он считает, что теперешнее время требует изображения или выражения главным образом «состояния», но все же согласился с тем, что художники должны быть разными.

2 апреля

В воскресенье вечером поездка к Владимиру Андреевичу (собирался поехать с ленинградскими рисунками, кажется, уже в течение нескольких месяцев). Приехал не слишком кстати, так как застал за работой: раскрашивал эскиз настенной мозаики для метро, а В.Эльконин рисовал деталь решетки для потолка [216].

Критика в моих рисунках, главным образом, ошибок в светосиле, но многое ему показалось «симпатичным», а когда уже уходил, похвалил за то, что «повсюду есть пространство», и это, когда «почти никто относительно построения пространства не проявляет никакого беспокойства». Еще говорил о композиционности, нравится, «как и сколько всякий раз брал и сколько отрезал»; и еще, что Ленинград я увидел, в общем, по-своему.

216
В.А.Фаворский и В.Б.Эльконин делали эскизы монументально-декоративного оформления (в том числе — витражного плафона) для станции метро «Краснопресненская». Не было осуществлено.

Всякие разговоры по поводу изобразительных искусств; и Владимир Андреевич опять, между прочим, сказал, что больше любит не «изображение», а «как бы существующее». Еще в молодости, когда он был в Италии, совсем не смотрел, например, Рубенса, мало, тоже почти пропускал, Тициана, зато всегда останавливался у Джотто, изучал его и других ранних итальянцев. В дрезденском собрании «как бы пропустил» Рафаэля и Веласкеза, хотя знает, что они замечательные; восхищение вызвал лишь «Себастьян» Мессины [217]. Джотто и Микеланджело ему кажутся художниками одного строя.

— Принято считать Джотто как бы началом итальянского Ренессанса,— сказал он,— а мне кажется, что это скорее синтез Византии и готики.

Когда я рассказывал о том, что видел в Эрмитаже, Эльконин вспомнил про «Апостолов» Эль Греко [218] и сказал, что этот художник, пожалуй, тоже представляет синтез, но уже византийского с барочным. Владимир Андреевич с этим согласился.

Незадолго до моего ухода показал макет с карандашными рисунками для «Песни о купце Калашникове» [219]; для Детгиза же договаривался иллюстрировать «Бориса Годунова», но мешает ко всему этому приступить теперешняя очень сложная и ответственная работа для метро.

217
Антонелло да Мессина. «Святой Себастьян». 1476. Дрезден, Картинная галерея.

218
Картина Эль Греко «Апостолы Петр и Павел». Между 1587—1592. Эрмитаж.

219
Подготовительная работа В.А.Фаворского к оформлению издания (гравюры на дереве): *Лермонтов М.Ю.* Поэмы. М., Детгиз, 1955.

Возвращался домой с Элькониным. Говорил мне о трудностях сотрудничества с Владимиром Андреевичем:

— Что-то делаешь, но потом соображаешь, что собственное лицо уже совсем растворилось.

Но зато часто ощущает, что «будто берет уроки композиции у какого-нибудь Баха или Генделя». Согласился со мной, что хотя рассуждения Владимира Андреевича относительно живописи интересны и правильны, но практически, большей частью, все же до них не дотягивает. Слишком буквально и отдельно берет цвет, когда в конечном счете все дело лишь в отношениях. О том, что очень здорово был нарисован для фрески в Историческом музее картон, а в цвете все-таки не состоялось, получилось слишком пестро. Об его учениках-отрицателях, о том, что многие и, может быть, лучшие из его учеников (Гончаров, Аксельрод, Чернецов и другие) как бы приходят к отрицанию его, начинают отстаивать совсем другие принципы; но все равно, только лишь заложенные его школой основы дают те качества (метафоричность, плотность, предметность или еще что), которыми отличаются их работы от всей общей массы рисовальщиков и живописцев. Эльконин сожалеет о том, что не прошел в ранние годы его школы, так как чувствует, что не имеет такой основы:

— Еще восхищаюсь, а уже пора бы отрицать...

Встреча со скульптором Зеленским. Попросил у него разрешения зайти посмотреть живопись Щипицына. (О ней был разговор у Владимира Андреевича: он сказал, что помнит один его пейзаж с очень сложным небом, так сложно обычно изображают лишь землю; и видел он этот пейзаж у Зеленского.) Работ Щипицына у него много. Считает его одним из лучших наших живописцев. Помню, что когда-то очень восторженно о его живописи отзывался и Гончаров.

21 апреля

Вчера побывал в Историческом музее — специально, чтобы посмотреть написанную уже почти год назад фреску Владимира Андреевича. Написана она в простенке между окнами, почему днем ее совсем плохо видно. Когда появился электрический свет, разглядел получше. Быть может, и вправду несколько пестра по замыслу и композиции. В залах, посвященных комсомолу, полюбовался панно про салют на Красной площади (Гончаров, Аксельрод, Эльконин) [220].

220
Имеется в виду панно М.М.Аксельрода, А.Д.Гончарова и В.Б.Эльконина «Салют Победы» (холст, масло), исполненное для выставки в Государственном Историческом музее, посвященной комсомолу.

19 июня

Вчера днем с С.Прусовым в Ленинской библиотеке смотрели монографии Пикассо и Шардена. Встреча в библиотеке с Элькониным. Охотно к нам присоединился смотреть монографии.

2 августа

В прошедший понедельник, вечером, все же поехал на именины к Владимиру Андреевичу. Приехал раньше других, еще когда шли приготовления. Импровизировался длинный стол, и на него кроме закусок и бутылок были поставлены два маленьких букета, один из мелких розовых роз, другой из анютиных глазок. Про них, между прочим, Владимир Андреевич сказал так:

— Одна знакомая старушка считает их даже страшными, трагическими,— ему же они, наоборот, скорее представляются юмористическими,— это, так сказать, юмор в цветах.

Украсив таким образом стол, Владимир Андреевич стал вешать на стены китайские народные лубки, и разговор зашел (с уже приехавшими родственниками) по поводу закрытия Института декоративных искусств [221]. В нем училась Маша и ее муж Дима Шаховской. Ему оставалось сделать лишь диплом, а Маша перешла уже на последний курс. Сейчас всех не успевших закончить хотят перевести в Ленинградское училище, бывшее Штиглица, и поэтому приходится хлопотать о переводе в институт им. Сурикова.

221
Имеется в виду расформирование Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ), в 1952 году объединенного с Ленинградским высшим художественно-промышленным училищем (ЛВХПУ).

Разговор с Владимиром Андреевичем о гравировании. Начался с того, что спросил меня, как понравились гравюры к Шекспиру (Гослитовский заказ нескольким граверам для однотомника [222].) Согласился со мной, что гончаровские слабы в смысле образа (в особенности к «Гамлету»), но зато интересны по цвету.

222
Имеется в виду издание: *Шекспир В.* Избранные сочинения. М., Гослитиздат, 1953. В его иллюстрировании принимал участие и В.А.Фаворский.

Сказал ему, что все-таки иногда испытываю сожаление, что в свое время не начал учиться гравировать.

— Но в чем же дело? Начинайте гравировать теперь.

— Наверное, уже поздно?

— Почему? Вот я, например, хочу начать изучать французский язык.

— Пожалуй, начал бы, если бы Вы помогли в этом.

— С удовольствием.

(Как взбудоражился этим разговором! То, как материал подходит, уже давно чувствую, но теперь вдруг сообразил, что в нем, быть может, освобождение от де-

лания обложек, что если буду настойчиво упражняться, то в конце концов, быть может, начну зарабатывать и иллюстрациями. А возможности станкового и цветного гравирования...)

Еще Владимир Андреевич рассказал о том, что в Детгизе предлагали иллюстрировать «Онегина». Сразу там отказался, а после, уже дома, соображал, как за него следовало бы взяться. Начал бы не с Онегина, как все (байронизм, дендизм и прочее), а с Татьяны, так как постепенно сообразил, что именно в ней да еще в описаниях русской природы, в описаниях времен года, погоды, а также всяческой среды и быта и есть наиболее существенное поэмы. Я спросил, мог бы он иллюстрировать Чехова?

— Пожалуй, что нет...

О тех книгах, которые не знает, как иллюстрировать, часто думает ночью, быть может, во время бессонницы:

— Вот, например, все кажется, что еще не знаю, как надо иллюстрировать Достоевского, но всякий раз начинаешь стараться сообразить, стараться отыскать решение.

Когда все уже прощались, сказал мне, чтобы приезжал к нему со штихелями, что он их мне наточит и даже подберет подходящую дощечку.

29 августа

Двадцать третьего ездил к Владимиру Андреевичу. Оказалось, что штихелей для того, чтобы начать гравировать, у меня вполне достаточно, и Владимир Андреевич их даже наточил и затем еще подарил две пальмовые дощечки и подробно рассказал, как надо для начала действовать. Попробовать тянуть параллельные линии. Разговор о разных граверах: доволен тем, как стал гравировать Пиков. О его излишнем педантизме. Вспомнился И.Павлов. Во Вхутемасе он учил «только технике». И очень не любил Владимира Андреевича. О Кравченко, который все же был одарен чисто гравировальным талантом. Затем — о рисовании с натуры, и, между прочим, рисование отдельно головы или лица от всего остального, что пририсовывается после, сравнил с воронкой муравьиного льва: в это почти все невольно скатываются. И вообще мало кто заботится о пространстве. Например, Гончаров: если в гравюре — почти всегда, то в живописи уже нет. Его последний портрет Урусевского[223]. Изображен облокотившимся на стол, который идет на нас, совсем не считаясь с рамой, то есть совсем как у Серова в «Девочке с персиками»[224].

И вновь о том, что есть мироощущение и есть мировоззрение. Если у Мане второе, то у Моне лишь первое.

— Но его «Завтрак на траве»?[225] — возразил я.

— Да, это у него, как у Мане, но потом у него становится все как бы одинаковым, как бы сделанным из одного материала, совсем уже исчезает конфликт между предметом и пространством. И то же, например, у Фалька.

— Но все-таки у него есть очень красивые вещи.

— Да, очень хороши были некоторые самарканд-

223
А.Д.Гончаров. «Портрет оператора С.П.Урусевского». 1952. Холст, масло. Частное собрание, Москва.

224
Картина В.А.Серова «Девочка с персиками». 1887. ГТГ.

225
Картина Клода Моне «Завтрак на траве». 1886. ГМИИ им. А.С.Пушкина.

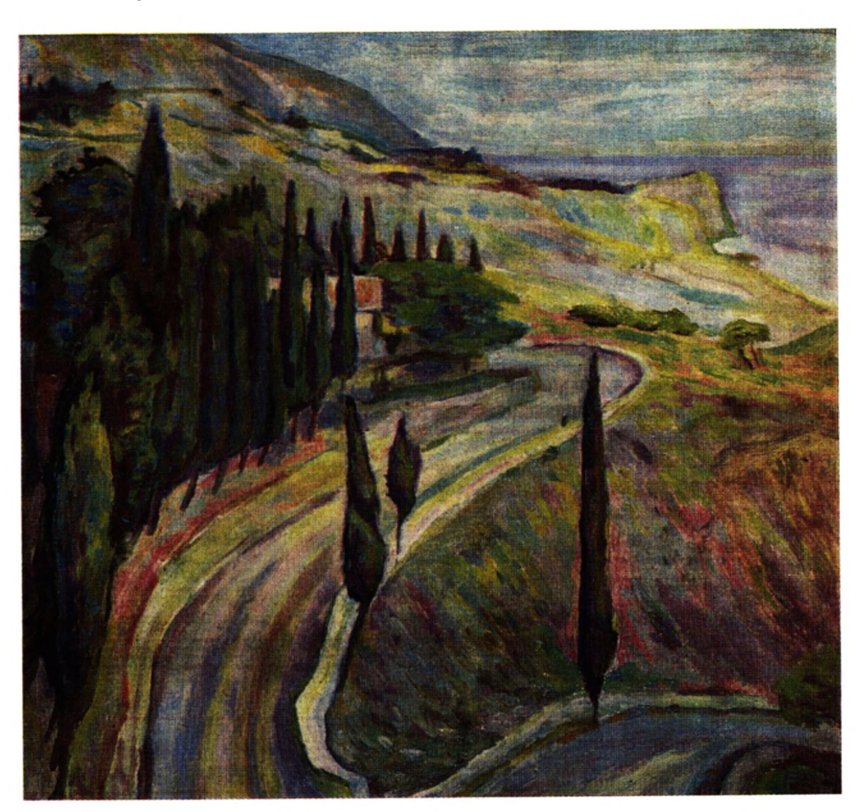
ские пейзажи, но небо на них делал непременно очень интенсивным, очень тяжелым, какого там никогда и не было.

— Но, например, Веронез тоже его утяжелял и говорил (об этом читал) о необходимости его брать интенсивнее, чем оно на самом деле.

— Да, но то в композициях, а не в работах с натуры.

Когда зашла речь о цветной гравюре, я вспомнил, что Дмитрий Исидорович [Митрохин] мне как-то расска-

67. Дорога в Артек. 1949



зывал о японском способе печатания акварельными красками.

— Да,— сказал Владимир Андреевич,— в цветной гравюре, напечатанной типографскими красками, цвет получается тяжелым, почти как на клеенке, и, действительно, какой-то выход из этого искать нужно.

А затем вновь посетовал по поводу творчества Дмитрия Исидоровича. Что слишком застыл и совсем не меняется: как работал когда-то, так продолжает работать и теперь. Затем о письме, полученном недавно от Конашевича. Он [Конашевич] был уверен, что придется поздравлять с получением премии [226], но когда с этим не полу-

226
В 1951 году Издательство детской литературы выдвигало В.А.Фаворского на соискание Государственной премии за гравюры к «Слову о полку Игореве», исполненные в 1950 году.

чилось, все равно решил Владимиру Андреевичу написать, какое наслаждение доставляют его последние работы — например, часто любуется его иллюстрациями к Бернсу [227] — и еще о том, что, работая на заданные темы, все равно остается на своем высоком уровне.

— Так как он серьезно все это мне написал, постарался так же ему ответить [228], хотя и не люблю его искусства,— сказал Владимир Андреевич.— О том, что «для себя» «Игоря», быть может, делал бы иначе; пришлось же делать, учитывая, что для детей, а получилось — понравилось всем больше, чем нравилось обычно. Да, «для себя» гравировал бы, наверное, иначе, но в общем, наверное, все же это одно и то же,— и для примера Владимир Андреевич привел разговор Мухиной с Пикассо. Ей не понравилось его беспредметное искусство, тогда он показал ей очень красивое и вполне реалистическое изображение человека. Это ей понравилось; он же — о том, что не видит разницы, считает, что одно и то же.

227
Иллюстрации В.А.Фаворского к изданию: Роберт Бернс в переводах С.Маршака. М., Гослитиздат, 1950.

228
Письмо В.М.Конашевича В.А.Фаворскому и его ответное письмо приведены в книге: *Конашевич В.М.* О себе и своем деле. Воспоминания, статьи, письма. Составление, подготовка текста и примечания Ю.Молока. М., 1968, с. 393—395.

Владимир Андреевич задумал и начал много лет назад, и все не удается продолжить, гравюры для античных мифов. Совсем бы делал их по-своему, как бы лишь для себя, то есть было бы все равно, понравится это кому или нет.

24 октября

Предложение от Тамары Рейн заняться педагогической деятельностью: нечто вроде лекций и практических занятий по композиции книги и, быть может, рисунку. По этому поводу у Т.Рейн встреча с сотрудницей картографического института, заинтересованного в таких занятиях. Выяснилось, что требуется всего 2—3 часа в неделю и что будут платить по 15 рублей за час, но предварительно необходимо составить нечто вроде программы. Материальных выгод никаких.

Как-то вечером у Александра Алейникова пересмотрел целую стопу детских рисунков Никиты Фаворского. Кроме нескольких изображений отца, основная масса рисунков про зверей, главным образом кошек и зайцев (коты играют в снежки, зайцы сражаются, едут на кораблях, поездах и так далее), и все это с изображением пространства, движения и даже ракурсов. Все виденные рисунки сделаны в восьмилетнем возрасте, но Владимир Андреевич поручил Соне [Родионовой] привести в порядок (окантовать) все его рисунки. Даже захотелось принять в этом участие, а еще с большим удовольствием монтировал бы рисунки для монографии, которую, по-моему, обязательно стоило бы издать, и потому-то надеюсь, что такое когда-нибудь непременно состоится.

4 ноября

Посещение Инлита. Мануйлов пригласил, чтобы заказать обложку для пьесы современного французского писателя Роже Вайяна, и как бы между прочим затеял разговор о моих качествах художника-оформителя:

— С тобой трудно работать, ты слишком мудришь. Чего, например, стоят твои бесконечные выдумки разных фактур! К чему это все? Надо все решать проще и ближе

к существу дела. И, между прочим, о тебе у меня был разговор в Гослите, и оказывается, они там говорят примерно то же самое. Ты сам себе повсюду портишь, придумываешь всегда такое, что никому и в голову не придет. Зачем нужно доставлять лишние хлопоты редактору, почему бы не делать такое, что бы проходило легко и незаметно?

Стал ему возражать. Разве уж совсем у меня не было удач в оформлении? Взять, к примеру, хотя бы работу над обложкой к «Японскому дневнику». Разве среди моих многочисленных эскизов (около двадцати!) не было более удачных решений, чем то, что они выбрали, вернее — то, что заставили меня сделать?

В ответ лишь:

— Ты не совсем представляешь, с какими трудностями приходится сталкиваться художественному редактору.

На следующий день — у Коджака. Вдоволь обо всем поговорили. Между прочим, оказалось, что он не считает обязательным делать иллюстрации только книжные (задумал и делает иллюстрации по поводу чеховской «Дамы с собачкой» [229]),— то есть в какой-то мере оправдывает то, что сейчас делается в массовом количестве: иллюстрации главным образом для выставки, совсем без учета книжного макета и формата. Мне кажется, что от этого проигрывает не только книга как художественное целое, но и сами рисунки: их в таком случае неясная масштабность, незаконченность.

229
Над иллюстрациями к рассказу А.П.Чехова «Дама с собачкой» А.Ф.Коджак работал в 1950—1960-е годы. Существует несколько неоконченных вариантов оформления книги (тушь, перо, акварель). Частично иллюстрации приобретены Музеем А.П.Чехова, Ялта.

Мои пробы гравирования — пока лишь технические упражнения.

15 ноября

В библиотеке взял как пособие для составления программы «Книжную графику» Кисина [230], но наиболее существенное надеюсь почерпнуть в статьях Владимира Андреевича, хотя Гончаров вроде как и предупреждал, что учить теперь надо «без всяких абстракций», а также и без ссылок на всякие «неподходящие авторитеты».

230
Кисин Б.М. Графическое оформление книги. М., 1946.

30 ноября

Прочитал все касающееся композиции книги и шрифта в учебнике Кисина и три имеющихся у меня статьи Владимира Андреевича: «Вспомогательный материал к курсу по теории графики» [231], «Об иллюстрации, о стиле и о мировоззрении» (журнал «Литературный критик», № 1 за 1935 год) и «Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом» (сборник «Гравюра и книга», № 1—2 за 1925 год). Для начала, быть может, и хватит (дальше уже придется говорить о цвете и перспективе), но кроме необходимости составить программу нужно еще придумать нечто вроде вступительной лекции, в которой следует сообщить об общих принципах композиции, вообще про оформление книги и что-то уже про написание и рисование шрифтов — это будет как вступление к практическим занятиям

231
Рукописная копия текста лекций или доклада В.А.Фаворского, датированного 9 июля 1932 года. Впервые текст был опубликован под названием «Образ в пространственном и словесном искусстве» в журнале «Декоративное искусство СССР», 1971, № 9.

9 декабря

Составил программу занятий у картографов, пока лишь на восемь занятий в течение двух месяцев. Хотел было уж отвезти, но неожиданно случился праздник — День конституции. Решил этим воспользоваться и съездить к Владимиру Андреевичу для того, чтобы с ним поговорить о некоторых сомнительных для меня деталях теории графики. И действительно, помог по-настоящему, лучшей помощи мне получить было бы неоткуда.

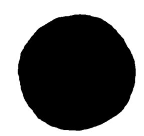
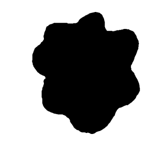



Рис. 1, 2

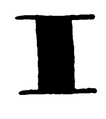



Рис. 3, 4

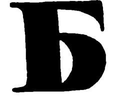
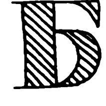



Рис. 5, 6

В разговоре о черном и белом — о безразличии круглого пятна к поверхности бумаги (рис. 1). В кляксе же черное уже явно на бумаге (рис. 2). Черный прямоугольник рассматривать на поверхности бумаги проще всего как черную дыру (рис. 3), усы же по краям как бы поддерживают черное на поверхности (рис. 4) — образное отношение черного к белому, (рис. 5) — в пространственном шрифте литера походит на попавшую в молоко муху (активность белого),— и тут же нечто вроде совета,— меньше следует пускаться в отвлеченности: то, что когда-то открывалось как бы впервые, рассматривалось как новость, теперь уже всеми воспринимается как нечто само собой разумеющееся.

Сообщил ему, что недавно, перечитывая его статью о графике, был удивлен тем, что многое, о чем там говорится, считал как бы своим, совсем уже забыв или перестав думать, что это осталось от школы. Владимир Андреевич объяснил, что многое в тех статьях тоже должен, по-видимому, считать не своим, а приобретенным, где-либо прочитанным прежде. Затем предложил мне взять с собой для иллюстрирования примерами две книги: «Fables de Florian» с иллюстрациями Гранвиля, как пример романтического стиля (фронтиспис, удивительно гармонирующий с пространственным шрифтом титула, одинаковая активность белого), и немецкую книгу с образцами шрифтов Дюрера,— скорее объемные, как бы игнорирующие белую поверхность бумаги, чем пространственные. Еще советовал посмотреть и показать моим будущим ученикам в Историческом музее замечательные, петровского времени, географические карты. Это по поводу связи шрифта с изображением. О роли рамы и разное другое, что может оказаться интересным и полезным картографам. И еще посоветовал для них, если буду учить рисовать, поставить несколько натюрмортов прямо на полу, чтобы взгляд на них получался сверху. Это принесет им непосредственную пользу, так как поможет при рисовании рельефных карт (наглядно ракурсы и освещение). Еще говорил о необходимости ознакомиться мне с современной техникой печатания карт, так как прежде карты гравировались на камне. Своеобразие шрифта тех гравированных карт; и, быть может, о шрифте современных карт следует подумать особо. Кроме курсивных литер могут оказаться очень подходящими и цветные, штрихованные (рис. 6). Очень долго разыскивал какую-то книгу со шрифтами, но так ее и не нашел.

Кроме работы над третьей частью «Истории Москвы» Кончаловской [232] (показывал макет и часть уже готовых рисунков) режет из дерева фигурки для шахмат.

232 Имеется в виду книга Н.В.Кончаловской «Наша древняя столица».

Нечто вроде заказа для музея в Калинине. Когда-то, много лет назад, тоже вырезал шахматы, и их тогда приобрела Третьяковка. Не так давно она передала их в музей в Калинине, но они по пути туда пропали. Боясь ответственности, дирекция музея обратилась к нему с просьбой их возобновить. Несколько раз отказывался, так как был сильно занят, но теперь решил делать, как бы между прочим, вроде как во время отдыха. Уже сделана королева —

68. На берегу Азовского моря. Бердянск. 1952



удивительно красивая сидящая фигурка из крепкого (забыл какого) дерева [233].

За чаем разговор главным образом о рисунках Никиты. Затеяно привести их в порядок. Пообещал принять в этом деле участие. Когда уже уходил, Владимир Андреевич спустился со мной вниз, в мастерскую, так как позабыл прежде показать рисунок — портрет Маши [234], сделал его, когда она была беременна. Рисунок мне показался превосходным.

233
В каталогах выставок В.А.Фаворского деревянные фигурки «Шахматы» датируются 1947 годом. «Шахматы» упоминаются также в записи Вакидина 4 февраля 1959 года.

234
В.А.Фаворский. «Маша Фаворская». 1952. Карандаш.

16 декабря

Забрал домой для окантовки небольшое количество детских рисунков Никиты Фаворского и уже этим делом занимался, даже с удовольствием.

1953

9 января

Седьмого побывал у Дмитрия Исидоровича Митрохина. Сперва разговор о цветной акварельной печати ксилографии. Для того, чтобы ложилась краска (накладывать следует широкой и мягкой кистью), необходимо предварительно покрыть доску крахмалом. Объяснял, как надо поступать, чтобы цвет точно попадал на свое место. Показал оттиски со своих гравюр (гравированием уже давно не занимается), но главным образом раскрашенные от руки, затем свои последние акварели, в основном натюрморты из фруктов. Несколько очень красивых, но в других показалось, что забота о материальности уже в такой мере, что теряется изобразительная поверхность. Сказал ему об этом, но, быть может, и зря.— Взволнованно говорил, что некоторые советуют многое из того, что он теперь пишет, никому не показывать, что и так уже в течение девяти лет,— все время, что живет в Москве,— находится в состоянии, похожем больше всего на изоляцию, и что чувствует, как это состояние нарастает. О полной невозможности не только где-либо получить работу, но и выставляться.

Посещение Дмитрия Исидоровича нагнало на меня тоску; оказалось, что совсем нетрудно вообразить себя в его шкуре. Даже начал было писать ему утешительное письмо.

Восьмого: зашел за Гришей Кравцовым и вместе отправились на общее собрание художников в клуб на Берсеневской набережной.

Общий доклад делал Томский, главным образом критиковал продукцию последней Всесоюзной выставки. А.Герасимов в своем выступлении — о том, что хотя формализм и потушили, но пепел не затоптали, почему всегда, при благоприятном ветре может вспыхнуть. Реплика из зала, что следует говорить конкретнее.

— Пожалуйста,— он даже любит отвечать на реплики,— например, Фальк, он главный у них.

Затем занялся самокритикой. Объяснил, в чем причины неудачи одной из больших его картин, и пожурил других, что не решаются с этой трибуны выступить с самокритикой.

Когда возвращался с собрания с Володей Чернецовым, невольно придумывались слова в защиту Фалька — о том, что, лишенный возможности выставляться, продолжает работать, что есть замечательная живопись. Многие натюрморты с цветами и фруктами, женские портреты,— если бы выставить и не объявлять, что формализм, никто бы и не догадался, а многим его живопись очень бы понравилась.

22 января

Еще два занятия с картографами, рисование натюрморта. Говорил, главным образом, о цельности восприятия,— как при широком и общем смотрении облегчается восприятие пропорций (об относительности). Позже сообразил, что почти совсем упускал говорить о поверх-

ности,— как исчезает в тенях и рефлексах. Еще был разговор о связи шрифта с иллюстрациями и о значении рамы. Это в связи с предполагаемым посещением Исторического музея. Один раз уже там был и разговаривал относительно показа картографам географических карт XVIII века, как русских, петровских, так и иностранных.

Как-то вечером был у Володи Чернецова, смотрел его рисунки военного времени, и он опять очень охотно подарил мне несколько перовых и карандашных набросков, и в том числе сделанных когда-то, лет 12 назад, с меня.

Продолжал гравировать, хочу попробовать скопировать орнамент: заставку из верещагинского каталога [235] о русской и иностранной книге.

235 Одна из первых гравюр на дереве Вакидина — копия заставки из книги: *Верещагин В.А.* Русская и иностранная книга XV—XIX веков. СПб., 1914, с. 3.

А в воскресенье побывал в зоопарке. Показалось, что в большом запустении. Какие мрачные и неподвижные сидят в клетках орлы, но один из них все-таки уже приспосабливается — как он активно попрошайничал. Как вольготно в зоопарке воробьям, каким выгодным для них оказался весь этот тюремный режим, могут кормиться возле любого заключенного, влетают в любую из клеток и запросто ее покидают,— как бы свое особое пространство.

30 апреля [236]

236 Запись сделана во время пребывания в больнице.

Как-то приходила Люля [Эйгес] и принесла подарок от Владимира Андреевича — прислал экземпляр «Слова о полку Игореве» с подписью («Милому Вите Вакидину с пожеланием здоровья и на добрую память. 18/IV—53 г. от В.Фаворского») и Никитину «Капитанскую дочку» (текст на испанском языке).

18 июня

В офортной мастерской [237] состоялся юбилейный вечер Дмитрия Исидоровича Митрохина (семидесятилетие). Небольшая выставка его работ и чествование под председательствованием Алякринского (во вступительном слове назвал себя «в какой-то мере учеником юбиляра»). Выступление Алпатова с характеристикой творчества. Среди присутствующих и Владимир Андреевич, но никого из издательств, лишь поздравительные телеграммы. После вечера провожал с Бекетовым Дмитрия Исидоровича до дома, везли огромное количество цветов, главным образом пионы.

237 В Офортной студии им. И.Нивинского.

1954

21 января

Экспромтом, совместно с Александром Алейниковым посетил Музей изобразительных искусств (новый зал с картинами импрессионистов).

11 апреля

Собрание МОССХа происходило в течение трех дней, причем два последних дня с одиннадцати утра, а затем после обеденного перерыва с пяти вечера. С утра

был лишь в последний день, когда выдвигались кандидатуры нового правления и состоялись выборы. Результаты голосования были объявлены лишь через несколько дней на специальном собрании во Всекохудожнике. Наибольшее количество голосов (кажется, 850) получил Сергей Герасимов. Почти столько же набрали Чуйков и Пластов, затем идут: О.Верейский, Горяев, Кончаловский, Коненков и так далее. На двадцать седьмом месте Матвеев, на сороковом Фаворский.

Видел в МОССХе выставку, приуроченную к вечеру, на котором обсуждались вопросы жанра в станковой графике. Быть может, наиболее заметными или эффектными были на ней большие акварели Горяева, интересными показались военные и колхозные композиции Липы Ройтера. Кроме того, почему-то были выставлены большие карандашные портреты Фаворского, из его серии двойных портретов.

Позавчера вечером был в МОССХе же на творческом вечере Фани Ильиничны Полищук. Показывала рисунки, акварельные пейзажи, иллюстрации. Одновременно за стеной происходило первое заседание нового правления (в председатели был выбран Соколов-Скаля). После заседания правления на вечер Фани Ильиничны зашли Владимир Андреевич, Сарра Лебедева и Горяев. Последний как председатель графической секции пообещал Фане Ильиничне творческую помощь и предложил ей продолжать работу в цыганском театре (ее цыганские композиции, сделанные еще до войны). Владимир Андреевич же по поводу работ Фани Ильиничны опять говорил «о грехе отдельного рисования головы от туловища — тогда все меряется лишь масштабами лица, а не пространства».

17 июня

В прошлое воскресенье поездка к Владимиру Андреевичу (не был у него более года). Приехал уже в сумерках и застал всех — Марию Владимировну, Машу и Диму, маленькую Наташу и художника Мюльгаупта — около дома, среди грядок, за поливкой цветов. Когда сели на скамейку, показал Владимиру Андреевичу оттиски своих первых гравировальных опытов, он же, показывая их Марии Владимировне, сказал:

— Смотри, впервые гравирует, а с настроением и местами даже уже тонко,— и затем, покритиковав места, где не получилось, объяснил, что на свету контур может быть просто белым, то есть больше следует думать о свете и тени (в этом, главным образом, неудача моих «вырезанных из бумаги фигурок») [238].

За чаем разговор о выставке Крымова, считает ее замечательной:

— Понимание цветового рельефа, как у Робера,— то небо над деревьями, а то деревья по небу,— и что, вообще, в его живописи живы все самые лучшие традиции.

Далее разговор и о других выставках, например, о выставке А.Герасимова (его этюды из Индии и Египта), и Владимир Андреевич даже зачитал рецензию из «Литгазеты», в ней благожелательно настроенный автор все

238
«Вырезание бумажных человечков» — одна из первых гравюр на дереве Вакидина. Было исполнено несколько вариантов (1953—1954).

же недоумевает о цели и значении выставки. По поводу выставки Эрьзи:

— Это как лакмусовая бумажка на определение хорошего и дурного вкуса.

Во время чаепития несколько раз отвлекался Наташей, и всякий раз немедленное исполнение ее желаний («Стрелки зеленого лука, это усы?» — и дедушка сразу же их в качестве усов примеряет). После чая показывал

69. Ленинград. Кариатиды Адмиралтейства. 1954



гравюры к «Борису Годунову», сделал уже около половины всех иллюстраций [239]. Сейчас начал гравировать «Сцену у фонтана». Сказал:

239 Иллюстрации В.А.Фаворского к изданию: *Пушкин А.С.* Борис Годунов. М., Детгиз, 1956. О замысле оформления книги см. запись Вакидина 2 апреля 1952 года. Об этой работе Фаворского см. также записи Вакидина 3 февраля 1955 года и 4 марта 1953 года.

— Еще, пожалуй, никогда не делал гравюры так медленно. Раньше выполнение — сразу же за решением, а на этот раз уже после первого оттиска долгие и большие коррективы, когда уничтожается все лишнее и, пожалуй, более всего уничтожается лишних контуров; и причем рассуждаешь, что и без этого можно обойтись, да, пожалуй, и без этого.

Говорил, что так, быть может, потому, что рань-

70. Ленинград. Никольское подворье. 1954

ше в такой мере не приходилось решать сложные задачи пространственного и светотеневого построения. И не похоже ли у него получается на рисование современных так называемых тушистов? — Сказал ему, что совсем нет, но что, быть может, на них и на него влияло, по-разному, одно и то же время. И опять Владимир Андреевич говорил (об этом начал, когда еще сидели на скамейке перед домом) о плоском, а следовательно, и нецельном рисовании. Что художник, старея, начинает рисовать все более плоско и что он тоже не избежа́л этого, но все же он с этим старается бороться. Особенно трудно, когда рисуешь портрет, невольно — сперва лицо, а уже к нему пририсовывание всего остального. Так, недавно боролся с этим, рисуя заказной портрет.

Показал вырезанные из дерева шахматы. Кроме королевы, которую я видел раньше, еще вырезал короля,

слона и всадника (коня) и заодно показал несколько замечательных деревянных фигурок, вырезанных Никитой... Вновь их увидел, а также и другие его работы (живопись, гравюры, рисунок) вчера на выставке,— побывал на вечере его памяти [240]. Чтение Владимиром Андреевичем главы из воспоминаний Марии Владимировны и Никитиной автобиографии, написанной им в двенадцатилетнем возрасте. Выступление Гончарова, Ливанова и других, а под конец вечера Мария Вениаминовна Юдина замечательно играла (под конец — Баха), и вся сыгранная ею музыка мне показалась очень похожей на жизнь и судьбу Никиты.

240 Вечер памяти Н.В.Фаворского состоялся 16 июня 1954 года в помещении МОССХа в Ермолаевском переулке.

15 июля, утро. Ленинград

Уже третий день в Ленинграде. Вчера путешествовал по поводу «объектов для изображения». Как и помнилось, показались очень подходящими щедринские кариатиды Адмиралтейства и, опять же, очень интересуют грифоны Банковского мостика, но, как и в прошлый приезд, как ни старался, не мог понять, откуда, с какой стороны за них выгодно ухватиться. Соображал также и о пейзаже возле Казанского с решеткой ограды вокруг Воспитательного дома. И затем еще разные очень подходящие пейзажи неподалеку от Фонтанки.

Когда начал накрапывать дождь,— а здесь, кажется, это бывает ежедневно,— завернул в Эрмитаж. Так как было уже не более двух часов до закрытия, сразу же стал добираться до «французов», но все же мельком посмотрел и Рембрандта, и Веласкеса, не пропустил Эль Греко и Креспи, пейзажи Гварди, а уже у французов — Ватто и Пуссена (вновь поразился его «Снятием с креста» и не мог сразу оторваться и от «Танкреда и Эрминии»), и, наконец, уже подальше,— сперва Делакруа, Коро и другие барбизонцы, а затем и импрессионисты («Туалет» Дега!). И, наконец, добрался до Сезанна и Матисса, работ того и другого не видел с сорок первого или даже с сорокового года. Здесь оказались «Девушка у пианино», «Голубая ваза с цветами», а также и «Курильщик», потом — Сезанна же — пейзажи с деревьями и его чудеснейший натюрморт с апельсинами [241]. Кажется, именно он оказался для меня самым главным из всего увиденного (жаль, что не оказалось в экспозиции автопортрета). Все пять натюрмортов Матисса оказались превосходными, и в этой же, последней комнате находятся пять работ раннего Пикассо.

241 Имеются в виду картины П.Сезанна: «Девушка у пианино» («Увертюра к «Тангейзеру», 1868—1869), «Букет цветов в вазе» (1873—1875), «Курильщик» (ок. 1895), «Фрукты» (1879—1882). Эрмитаж.

Вечером неожиданно очутился совсем неподалеку от Пряжки, в местах, к которым так неравнодушен из-за воспоминаний. От дома, в котором жили Федоровы, а также Блок, «увидел» пейзаж, который, наверное, буду пытаться нарисовать.

Вечер

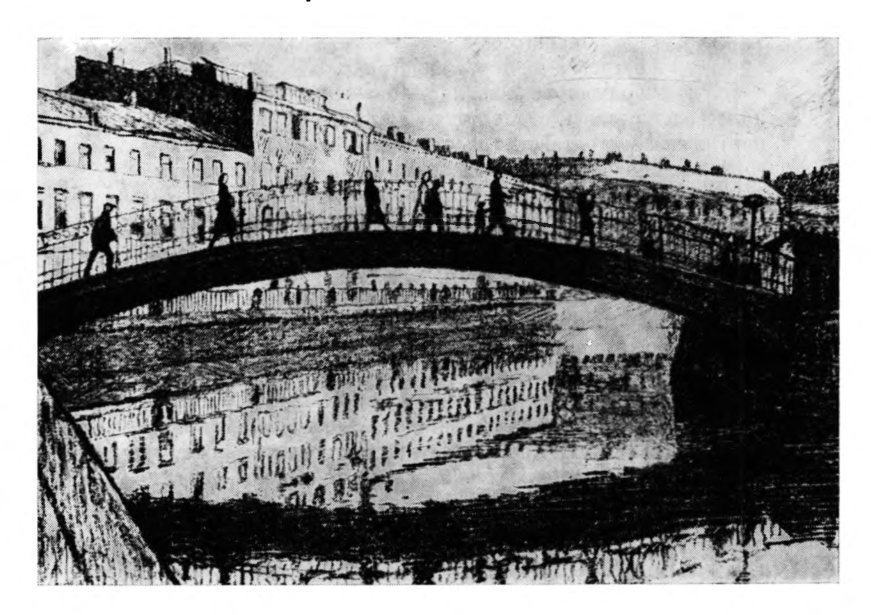
До обеда посетил свои «старые» места, где больше всего работал в прошлый приезд. Лестница с окнами, из которых рисовал Кокушкин мост и канал Грибоедова. Ходил вдоль и поперек канала, вокруг Сенного моста, и опять не оказалось для него точки зрения. После обеда начал рисовать тушью кариатиды Адмиралтейства.

19 июля. Ленинград

Рисование пейзажа с балкона (Фонарный мост) несколько раз прерывал дождь, и все еще утрясал общие отношения. Как все меняется от состояния погоды и как трудно не поддаться соблазну изменить первоначальному наблюдению. Опасность в погоне за сменой состояния,— тогда наверняка ничего не выйдет.

После шел переулками до проспекта Майорова.

71. Сенной мост. Ленинград. 1954—1955



Невольно тянет заглядывать во дворы. Их особая характерность: ленинградский двор не спутаешь с двором никакого другого города. Обязательные кучи дров, множество окон со всех сторон (часто широкие и полукруглые), внизу стены дома — темное пятно ворот, какая-либо из стен вовсе без окон, а наверху, уже по небу, торчат разные трубы... И сегодня как раз увидел в одном дворе по улице Декабристов два очень подходящих пейзажа. Если нарисую, то пригодятся в работе над иллюстрациями к Достоевскому (почему-то кажется, что такая работа у меня когда-нибудь будет [242]).

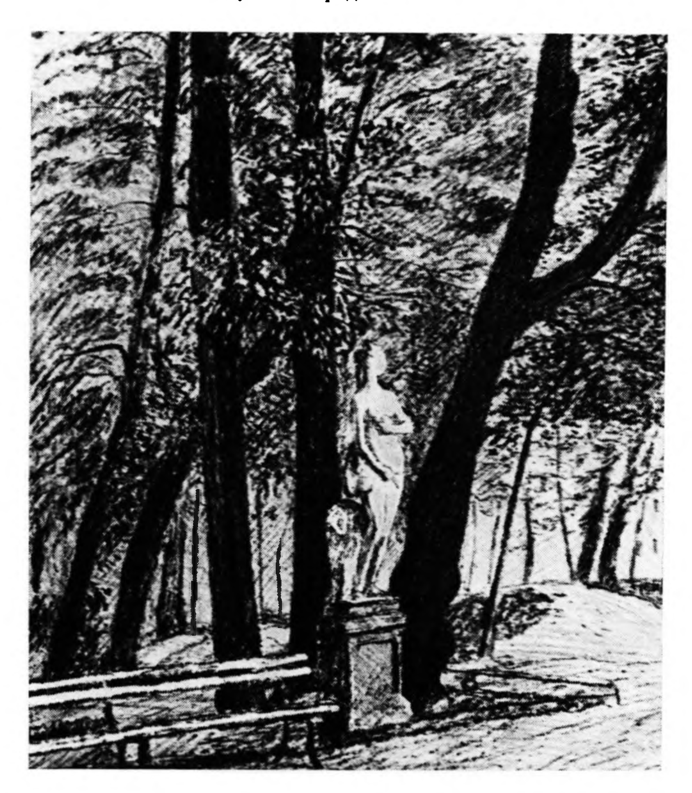
242 Вакидин выполнил в 1970—1971 годах книжное оформление романа Ф.М.Достоевского «Униженные и оскорбленные». Не издано. Литературно-мемориальный музей Ф.М.Достоевского, Ленинград.

27 июля. Ленинград

Утро было пасмурное, почему решил, что, быть может, смогу в такую погоду продолжать на Пряжке, но в это время там, оказывается, совсем «не пейзажно», как, впрочем, и у Аларчина моста (туда заглянул тоже). И опять увидел, какое подходящее освещение ранним утром бывает у Новой Голландии, но все-таки прежде, чем ее начинать, следует получить специальное разрешение.

Дорисовывал «Кариатиды» в ракурсе и начал их рисовать снова, сбоку, почти с того же места, что и первый раз. После обеда начал их же, но с перспективой улицы. «Пейзаж с глухой стеной» рисовал еще раз и, кажется, уже до крайней степени усталости. И все-таки поехал к Аларчину, но там мой пейзаж оказался уже затененным. Попросил разрешения посмотреть на этот мост с балкона третьего или четвертого этажа, но пейзаж оказался менее интересным, чем снизу. Побывал также и у Пряжки и тоже делал попытку хоть сколько-то продвинуть...

72. В Летнем саду. Ленинград. 1954



24 августа. Ленинград

Сегодня в Летнем саду опять возился с «Ночью», но только сейчас вечером, кажется, понял, чего не усмотрел — разницу в светосиле. Красота этого сада и его статуй,— можно влюбиться,— и как они все хорошо там позируют...

Вдруг сообразил, что пора думать об отъезде и сколько не успел сделать. Успеть, суметь бы нарисовать хотя бы как следует «Льва» и еще два-три рисунка. И необходимо еще и как следует побывать в Эрмитаже и Русском музее.

29 октября. Москва

Над моим рабочим столом уже несколько дней висит натюрморт Петрова-Водкина [243]. Мне он доставляет много радости, и кажется, что уже помог еще яснее осознать нечто главное в живописи. «Количества любого цвета, распределенные по холсту, оказались не случайными. Основные направления живописных масс давали картине динамику либо равновесие, в зависимости от темы... Я понял, что это, они и производят во мне или бурю зрительного воздействия, или радость и покой равновесия». Это я процитировал из петрово-водкинского «Пространства Эвклида» [244].

243 В 1954 году Вакидин приобрел в Ленинграде у вдовы К.С.Петрова-Водкина Марии Федоровны его «Натюрморт с письмами». 1925. Холст, масло. Ныне — ГТГ.

244 *Петров-Водкин К.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970, с. 332.

27 ноября

В МОССХе творческий вечер А.Ливанова и выставка его работ. Более прочего понравились маленькие карандашные пейзажи Подмосковья. Выступление на вечере Александра Алейникова — о излишней хлесткости некоторых работ Ливанова:

— Не в этом должен проявляться темперамент художника, вспомните как бы невзрачные офорты Рембрандта.

Выступление Владимира Андреевича, главным образом об иллюстрациях к «Чапаеву» [245]. Что делает в иллюстрациях и вообще в композициях случай событием? — Только пластическая сторона дела, ритмы. Указал, где, по его мнению, «уже получилось», а где «еще нет». Мне, уже после обсуждения, сказал, что не понравилось, как решает внешнее оформление. Переплет — прежде всего вещь, а он на супере в обрез помещает пространственный пейзаж, оборачивает книгу пространственным пейзажем без рамы.

245 Оформление и иллюстрации А.П.Ливанова к книге: *Fúrmanov D.* Chapayev. Moscú, 1955 (на исп. яз.). Исполнены в 1954 году. Тушь, акварель, гуашь.

9 декабря

Встреча в литографской мастерской с Ювеналием Коровиным, сейчас он там изображает на камне сцену в трамвае. Тема эта (узкое пространство, наполненное людьми, боковое освещение) меня тоже давно волнует. Получается у него очень неплохо, но и вижу (так как и сам когда-то пытался рисовать пассажиров троллейбуса) неисчерпаемость этой темы.

1955

3 февраля

Вечером был на творческом вечере Владимира Андреевича. Рассказывал о работе над иллюстрациями к «Борису Годунову» [246]. О своем несогласии с Белинским [247], который считал, что по форме хорошо, но недостаточно хорошо по содержанию. Белинский считал, что в «Борисе Годунове» изображена борьба между личностями, еще не имеющими мировоззрения; не то, по его мнению, на Западе; например, у Шекспира иные герои. Быть может, и так, но у Бориса, хотя он честолюбец и карьерист, уже есть программа, он как бы продолжатель линии Грозного, линию которого продолжит и Петр.

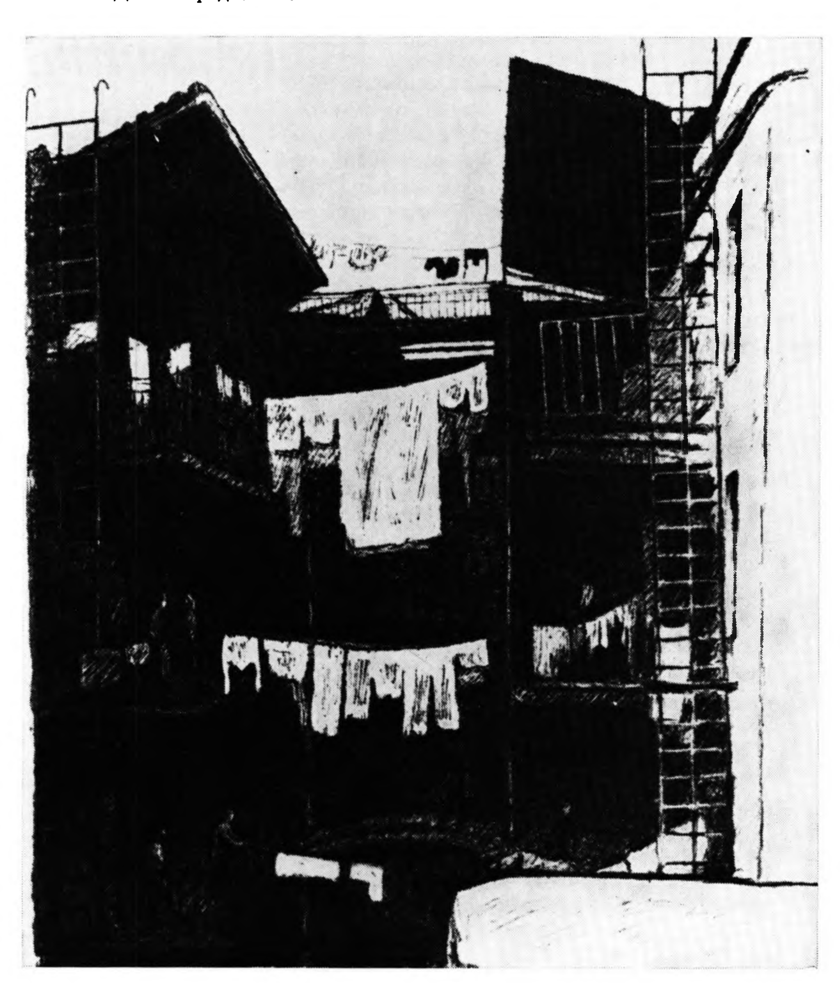
246 Опыт работы над иллюстрациями к «Борису Годунову» и свое отношение к этой трагедии Пушкина В.А.Фаворский в дальнейшем облек в форму продиктованной им в 1963 году статьи «О том, как я оформлял «Бориса Годунова» Пушкина». Статья была опубликована в газете «Литературная Россия», 1965, 1 янв., и в книге: *Фавор-*

ский В.А. Рассказы художника-гравера. М., 1965.

247
Имеется в виду сочинение В.Г.Белинского «Статьи о Пушкине. Статья десятая. Борис Годунов».

У Бориса больная совесть (убийство царевича Дмитрия), но совесть оказывается не только его, но и народной. Народ — это второе действующее лицо, а не самозванец, который лишь пена на гребне народной волны. Первые представители народа это Пимен и Юродивый. О стиле изображения: иллюстрировать произведение классика, да еще такого, как Пушкин, легче, чем какое-либо плохое, потому что построение, стиль его произведений — как бы

73. Дом в Зарядье. 1956



уже закон для иллюстратора. В отличие от своей работы над «Словом о полку Игореве», где стремился через гравюру больше показать цвет, чем свет, в «Борисе», наоборот, больше заботился о свете:

— Свет здесь как обстоятельство действия,— и изображением его как бы подчеркивал объективность события. Он помогает ощущению того, что события были

на самом деле. Заботился не только об объемах, но и об активном действующем пространстве; это особенно было важно при изображении монологов (Бориса, Лжедмитрия).

Еще зачитывал характеристики действующих лиц по тексту какого-то писателя — современника Годуновых[248], ими пользовался, создавая портретные образы. Кроме уже готовых гравюр, показал еще подсобные рисунки, сделанные с натурщика, позировал ему главным

248 Имеется в виду книга: Повести князя Ивана Михайловича Катырева-Ростовского. Пб., 1908.

74. Храм Василия Блаженного. 1955



образом для Бориса и Юродивого (рисунки показались замечательными, главный интерес в них, пожалуй, к складкам).

Заодно на этом вечере посмотрел выставленную здесь графику всесоюзной выставки (не все, так как в других залах происходило рисование с модели). Наибольшее впечатление (кроме гравюр Владимира Андреевича) от больших иллюстраций Пластова (к Толстому и Чехо-

ву) [249], из скульптуры, которая тоже здесь экспонируется, наиболее интересными показались портреты С.Лебедевой.

249
В графическом разделе Всесоюзной художественной выставки 1954 года были показаны иллюстрации А.А.Пластова (акварель, гуашь, темпера) к повести Л.Н.Толстого «Казаки» (1953, Гос. музей Л.Н.Толстого, Москва), рассказам «Три смерти» (1953), «Холстомер» (1953, ГТГ), рассказам А.П.Чехова (1954. ГРМ и Курская областная картинная галерея им. А.А.Дейнеки).

14 февраля

Вечером был на обсуждении оформления «Вокруг света». По-видимому, специально приглашенный Иван Бруни высказался в защиту орнамента, против которого в последнее время оппозиция со стороны помощника главного редактора, которому хочется (объяснил в кулуарах В.Чернецов [250]), чтобы журнал выглядел «более современным», а на самом деле своим отношением уничтожит «собственное лицо» журнала. Безликость, чрезмерное сходство между собой существующих журналов. Почти невозможно отличить, например, «Смену» от «Молодого колхозника», и оба журнала — явные и очень близкие родственники «Огонька». Между прочим, И.Бруни помянул добрым словом мои «предметные рисунки» для очерка о Кубачах и к «Индейцам» [251].

250
В.С.Чернецов заведовал художественным оформлением журнала «Вокруг света» с декабря 1948 года по январь 1968 года.

251
Имеются в виду иллюстрации Вакидина, исполненные для журнала «Вокруг света» в 1954 году.

Так как говорили почти все из присутствующих, пришлось сказать немного и мне. Сперва — о необходимости для журнала отдела из небольших заметок с небольшими же рисунками, то есть о необходимости как-то компенсировать ликвидацию отдела «Наша летопись» (с очень симпатичными рисунками В.Чернецова). Затем, в связи с тем, что предполагается коренная переделка несколько архаичной обложки,— о необходимости сохранения цветной рамки для помещения на обложке фотографий или цветных рисунков, то есть о роли дополнительного цвета, что очень обогащает обложку, делает отличной от обложек других журналов. И в заключение — о том, каким бы хотелось представить журнал в идеале. Во-первых, пожелал бы ему меловой бумаги. Совсем иное было бы тогда впечатление от журнала, так как очень неплохая верстка, часто очень недурные рисунки, а все дело портит плохая, серая печать фотографий. Затем еще о несолидности брать в таких количествах фотоматериалы из заграничных журналов, поэтому необходимо воспитывать кадры собственных репортеров, не только фотографов, но, может быть, и художников. Необходимо добиваться возможности посылать их наравне с писателями или очеркистами хотя бы, так сказать, на первых порах в разные края необъятной нашей Родины. Для примера о том, как может такое получиться интересным, напомнил о помещенной уже более года назад в «Огоньке» корреспонденции из Вьетнама. Написана она была польским очеркистом и иллюстрировалась рисунками с натуры польского художника.

20 февраля

В литографской мастерской А.В.Свешников продемонстрировал целую коллекцию (около пятидесяти) рисунков Врубеля,— рисунки последнего периода, делались в моменты просветления в психиатрической лечебнице. Свешников взял рисунки для реставрации у старика-врача (50 лет назад принимал участие в лечении Врубеля) [252]. Большей частью — групповые портреты с интерье-

252
Коллекция рисунков М.А.Врубеля (45 номеров), принадлежавшая профессору И.Н.Введенскому. Впервые экспонировалась в 1955 году в МОССХе как «Выставка произведений М.А.Врубеля к 100-летию со дня рождения». См. об этом также запись Вакидина 18 апреля 1956 года. В 1956 году коллекция была передана в дар ГТГ.

рами, просто карандашные портреты и очень выразительная голова Христа (тоже карандаш). Некоторые из присутствующих во время показа находили сходство с рисунками Митурича. Быть может, это в непосредственности видения при работе с натуры.

17 марта

В Музее изобразительных искусств началась развеска для общего обозрения Дрезденской галереи[253], так как осенью решено отправить ее обратно в Германию.

Разговор с Бургункером о гравировании. О том, что за последнее время (быть может, лишь послевоенное) наша гравюра становится все больше похожей на репродукционную. И что сам делает так, как бы невольно приспосабливаясь к общим издательским требованиям, и всякий раз хотя бы понемногу вопреки собственному вкусу. Я спросил мнение по этому поводу подошедшего к нам Владимира Андреевича.— Так и не так. Как бы все больше становится похожей на репродукционную, но, с другой стороны, прежде, до войны, гравюра была очень часто сырой по цвету, а все-таки хочется гравюры светлой, легкой, чтобы в ней были отношения светлого к светлому же.

253
Летом 1955 года в ГМИИ им. А.С.Пушкина прошла «Выставка картин Дрезденской галереи», после чего состоялась передача картин Советским Союзом народу Германской Демократической Республики.

18 апреля

В МОССХе заказал шесть фотографий с рисунков Врубеля. Был на выставке его рисунков несколько раз. Встреча в коридоре МОССХа с Ливановым, который в шутку спросил:

— Не твои ли там висят рисунки?

О сходстве своего восприятия думал и сам, а затем узнал, что о такой похожести подумали Люля Эйгес и Эльконины (с ними возвращался с вечера памяти Маяковского). Эльконин согласился со мной, что еще сходство с рисованием Митурича (цвет) и Бруни. Получается, что Врубель (в его время никто так не рисовал) как бы прямой предшественник современных рисовальщиков. Эльконин сообщил, что большое впечатление рисунки произвели на Владимира Андреевича, что он ходил смотреть их два раза.

25 апреля

Побывал на второй день Пасхи у Куприна. Так как принес ему фотографию Чуфут-кале (купил случайно в «Метрополе»), стали смотреть его живопись — сперва пейзажи Чуфут-кале, затем — написанные в прошлом и позапрошлом годах. И, между прочим, в разговоре — о живописи Фербера; Александр Васильевич тоже побывал на его выставке[254]. Согласился со мной, что еще слишком вкусовая, и стал говорить, что не только о цветовых сочетаниях должен заботиться художник. Лично он тоже не без одаренности в этом отношении, но в первую очередь во время работы над пейзажем решает вопросы как бы мироздания или даже космоса.

Во время чаепития разговор с Анастасией Трофимовной о нашей общей родине — Воронеже.

254
В 1955 году в Москве состоялась выставка В.А.Фербера, работавшего в Крыму.



75. В.А.Фаворский выступает на своем творческом вечере
1956

20 июля

Зашел в храм Василия Блаженного, не был в нем, кажется, с 25 года. Произвели впечатление разные его закоулки, а также и узоры фресковых росписей. Выйдя из него, шел вдоль Зарядья по улице Разина. Прошел Елецким переулком, и как раз напротив него — разворот строительства административного здания; но, по-видимому (временно?), здесь все затихло: неподвижные краны, недоделанные стены, торчащая повсюду арматура, а вокруг еще хаос из полуразрушенных, недоразрушенных старых зданий. По-видимому, из всего этого возможны темы для рисования. Но меня больше прочего взволновало, что пока уцелело то, что когда-то, десять лет назад, когда ходил специально рисовать Зарядье, назвал «домом-кораблем»,— нечто странное и даже фантастическое, состоящее из галерей внутреннего двора, идущих в глубину дома и соединенных между собой мостиками [255]. Развешано белье, бегают дети, переговариваются через пролет соседки, то есть во всем этом кипит жизнь. Очень хотелось тогда это нарисовать, но, к сожалению, не хватало места, куда можно было бы отступить, отойти для общего охвата. Теперь же рисовать это вполне возможно с нео-

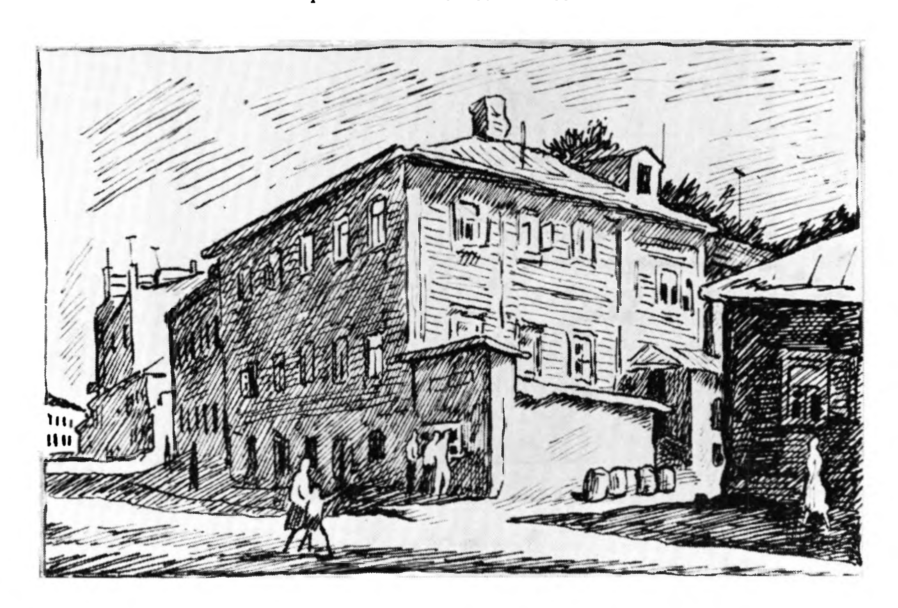
255
Доходный дом 1909 года с пандусами между этажами. Снесен во 2-й половине 1950-х годов. Фотоснимок с него помещен в издании: Памятники архитектуры Москвы. Кремль, Китай-город. Центральные площади. М., 1983, с. 381. Вакидин нарисовал этот дом для автолитографии «Дом в Зарядье (Двор в Зарядье)», 1956.

конченной стены административного здания: нашел, откуда и как можно пробраться на эту стену.

22 августа

В это утро восхитился городом. Была чудная солнечная погода, и его ансамбли, его пейзажи и небо над ними показались прекрасными. Кажется, увидел, как следует изобразить старое здание библиотеки им. Ленина,

76. Пейзаж с пивным ларьком на Новоспасской. 1956



и, кажется, знаю, как и откуда можно изобразить и новое здание — его прямые колонны, сквозь которые видны золотые купола Кремля.

1 ноября

Несмотря на наступившие холода, до последнего дня почти ежедневные попытки рисовать пейзажи. Но каждый раз делается все холоднее, и последний раз хватило сил нарисовать совсем уже немного. Попытки рисовать на Красной площади. Пейзаж, тоже с Василием Блаженным, начал рисовать из окна на втором этаже ГУМа, из отдела, где продают женскую обувь (такой вокруг ажиотаж, что на меня почти не обращают внимания). И еще решил непременно нарисовать бульвар с осенними деревьями, совсем уже без листьев, на Селезневке,— так это красиво.

Из событий, представляющих наибольший интерес, вечер памяти и выставка работ Анатолия Марковича Гусятинского[256]. Около ста работ, и из них 17 работ маслом, остальные — акварели и рисунки. Из наиболее интересных выступлений на вечере — Владимира Андреевича и Гончарова. Владимир Андреевич — о мужественности

256
Однодневная выставка и вечер памяти в помещении МОССХа в Ермолаевском переулке.

Анатолия Марковича: продолжал работать уже совсем незадолго до смерти. Его удивительные наброски в больнице и последние автопортреты. О его личной обаятельности, о том, каким был замечательным педагогом. В выступлении Гончарова порадовало, что сумел сказать о Гусятинском без предвзятости, сумел также оценить качества его работ, живопись, хотя раньше ему, по-видимому, казалось, что «не дотягивает». Мне тоже хотелось выступить на вечере, но не решился. Так что остается лишь записать здесь о том, что хотел тогда сказать.

Учиться у него не пришлось. Его отношение ко мне было очень товарищеским, и о том, что он изрядно старше, забывал, и только, когда он показывал свои работы, чувствовал и понимал, что он намного богаче и опытнее как художник.

Вспоминаю, как однажды встретился с ним, придя к Владимиру Андреевичу, который жил тогда еще на Мясницкой. Когда вместе от него вышли, Анатолий Маркович предложил поехать к нему, чтобы посмотреть его новые работы — недавно привезенные из Истры там написанные пейзажи. Помню, что пробыл у него почти до рассвета, и почему-то еще запомнил, как он сказал (это еще когда ехали к нему трамваем), что читает теперь Бальзака и поражен, какое, оказывается, имеют значение деньги, он же о них, о их роли почти никогда не задумывался или, во всяком случае, никогда не придавал им никакого значения.

31 декабря

Как-то в один из вечеров в литографской мастерской — нечто вроде импровизированной пирушки по случаю дня рождения Анны Ивановны [Самойловских] (вино и сыр в складчину). Юрий Щетинин читал переводы из Вийона. Вместе вышли и, друг друга провожая, поговорили, так сказать, о главном... И, между прочим, сказал, что больше всего хочет,— и это кажется ему наиболее правильным для себя — рисовать «события из собственной жизни», так как «имеешь настоящее право изображать то, что сам знаешь, что сам пережил». В свою очередь я поделился мечтой, не слишком еще ясной, создать серию работ, дополняющих одна другую, но только пластически, как бы лишь чисто музыкально; и разъяснил ему: необходимо учитывать последовательность, чтобы после громких листов шли уже тихие или чтобы, несколько видоизменяясь, вновь возникала все та же одна тема. (Такого рода «музыку» ощущал сильнее обычного при чтении «Будденброков» [257]).

Еще рассказал Щетинину о недавнем чтении Брюсова, особенно понравились его переводы из разных поэтов,— как бы приоткрылся целый новый мир, который из-за незнания языков совсем для нас недоступен. Да, он со мной согласен. Как бы мы, например, были духовно бедны, если бы никогда не видели современной французской живописи... И даже уже более широкие мысли, быть может, все обобщенные фразой, что когда-нибудь о нашем времени будут, может быть, говорить в связи с биографией «какого-нибудь Пастернака»...

257 Роман Томаса Манна.

Как-то еще раз со Щетининым возвращались вместе из «далекого» Издательства иностранной литературы, и тоже был разговор, но главным образом о вкусах в искусстве; и оказалось, что довольно разные. Его слишком положительное отношение к западным экспрессионистам (Сутин, Руо, Кокошка). Мне подобное искусство все больше кажется слишком субъективным, слишком построенным на ощущениях.

1956

4 апреля

Кажется, что наиболее интересным за последнее время событием был юбилейный вечер (семидесятилетие и 50 лет творческой деятельности) Владимира Андреевича. Состоялся он 31 числа. Битком набитый народом зал на Кузнецком. Мощные, долго не смолкаемые овации и как бы бесконечное чтение поздравительных телеграмм от отдельных лиц, разных обществ, организаций и учреждений. Очень симпатичное выступление Эльконина с чтением собственного сочинения на тему пушкинского разговора Пимена с Лжедмитрием. Небольшая, лишь на этот вечер, выставка работ Владимира Андреевича — главным образом его гравюры и рисунки. Позже, этим же вечером, на банкете в ВТО. Впервые на таком мероприятии. Показалось, что слишком много народа, слишком все неуютно (расположились вокруг многих столиков в двух залах). Выступление артистки с куклой-искусствоведкой (замечательно), и еще наблюдал, как исполнялись западные танцы. Особенно в этом отличался Горяев, старался не отстать Васин, да и Таран тоже.

Кроме натюрморта Надежды Андреевны Удальцовой подарил еще свою живопись Фаворскому Павел Кузнецов. Группа художников — текинский ковер.

18 мая

В течение прошедшего месяца главным образом возился с оформлением американской фантастической повести [258] и лишь позавчера отвез оригиналы: обложку, титул, контртитул и три полустраничных рисунка с заголовками и буквицами. Всего сделал одиннадцать эскизов обложки, и после того, как один из них был уже выбран, уговорил остановиться на другом, на мой взгляд, более выражающем (почти только абстрактной формой и шрифтом) странность, необычность содержания. Так что теперь впервые за многие годы будут напечатаны мои иллюстрации к тексту в книге. С 1940 года, когда вышла в Детгизе книжка стихов А.Введенского с моими рисунками, «публиковал» (в течение 16 лет!) главным образом шрифтовые и орнаментальные обложки и орнаментальные украшения (лишь две или три обложки с рисунками).

258 Повесть Рэя Брэдбери «451° по Фаренгейту».

Из наиболее интересных событий за это время, пожалуй, был вечер памяти Льва Александровича Бруни в МОССХе, а также выставка его акварелей, рисунков и иллюстраций. На вечере выступал и Владимир Андреевич. Вкратце — о том, что Несмеянов где-то недавно сказал,

что необходимо обращать внимание не только на практику, но в не меньшей мере и на теорию, которая двигает и совершенствует практику. Творчество Бруни, его достижения в цвете, в композиции как раз могут обогащать практику всего нашего искусства. Не так давно была выставка индийских художников, и там, в работах индийских художников, наблюдалось как бы две крайности — впадают или в подражание современному французскому искусству или же в натурализм, то есть свои традиции у них в большинстве случаев потеряны, а у Бруни как раз нет. В его творчестве — и традиции русского искусства, и ответ на требования современности. Вот почему, должно быть, его искусство нам нужно и интересно показывать.

Очень живыми и интересными воспоминаниями поделился В.Эльконин, и между прочим о том, что в Мастерской монументального искусства, руководя работами в ней, Бруни очень умел отстаивать и осуществлять «идею мирного сосуществования» разных художников. Вспомнил его слова, что «нет хорошего рисунка без цвета, а хорошей живописи без рисунка».

Ваня Бруни зачитал несколько писем отца, которые он писал ему еще на фронт, и в них по поводу его первых попыток всерьез начать рисовать — о том, что нужно видеть и рисовать рельефно.

15 июня

Очень интересный вечер в МОССХе на выставке работ Павловского и Эдельштейна. Из наиболее интересных — выступления Владимира Андреевича и Павла Кузнецова. Владимир Андреевич согласен с докладчиком (доклад не слыхал, так как опоздал на вечер) в том, что монументалистам труднее выставляться. Например, здесь представлены главным образом станковые работы художников, что тоже важно, но их монументальные работы, наверное, основные их работы, отражены здесь лишь эскизами и фрагментами, которые все же мало говорят о проделанной работе на месте, где, впрочем, тоже не всегда оказываются должные возможности для их рассмотрения. Для примера вспомнил плафон Бруни в театре ЦДСА. Писался на очень шершавой поверхности, в расчете на специальное боковое освещение, но такого освещения фактически там никогда и не было. Жаль, что нет уж с нами, и сейчас на этом обсуждении, Бруни, который сумел бы этих художников не только похвалить, но и как следует покритиковать. Затем сказал:

— Как пишут теперь многие из акварелистов, почти все? У них только оптическое восприятие, что в довольно сильной степени видение мира обесцвечивает, и этих художников такое смотрение как бы вполне устраивает. Эти же художники на этом, только на таком смотрении, не успокаиваются. Кроме всего прочего оба уделяют также большое внимание композиционному началу. К недостаткам следует отнести недостаточную конкретность, недостаточную все же предметность. Например, в детском портрете Эдельштейна слишком много уделено внимания не человеку, а его окружению.

Владимир Андреевич выразил сожаление, что Ко-

стя Эдельштейн мало выставил рисунков, и возразил ранее выступавшему Рублеву:

— Не согласен с тем, что можно разрушать живописью, изображением стену. Стену можно зрительно как бы углублять, но не разрушать, то есть никак нельзя ее игнорировать. Именно так, а не иначе к изображению на стене подходил и Рафаэль, и тот же Гонзаго.

Павел Кузнецов начал с того, что «монументальная живопись — основа всякой другой живописи, по этому поводу можно вспомнить и древних греков, и древних японцев, искусство которых всегда было и плоскостное и пространственно-глубинное одновременно. Когда живопись «вываливается» из рамы — самое отвратительное из ощущений».

— В выставленных здесь работах,— продолжал Кузнецов,— нет никакой фальши, в них гармоническое развитие цветов от основных до всех многообразно меняющихся в природе оттенков.

Сам он различает два вида художников: тональных, дающих тень тоном, а не цветом (тон, $^1/_4$ тона, как у композиторов), и контрастных — контрастирующих светлое с темным. Павел Варфоломеевич еще сказал:

— Наша живопись побьет рекорд во всем мире, но для этого необходимо дать ей свободу и, конечно, еще нужна смелость.— И в заключение о недостатках:— Все в общем хорошо, но необходимо все как бы приподнять, сделать сильнее.

Эльконин в своем выступлении довольно дельно объяснил причину отмеченных недостатков: в течение двадцати лет фактически не было возможности выставиться. От своей работы некуда было отойти — буквально и фигурально — для того, чтобы хоть немного посмотреть на нее издали. Под конец очень симпатично, искренне говорили Костя Эдельштейн и Павловский.

Не слишком раскачиваюсь с рисованием пейзажей на улицах,— пытался начать с того, на чем остановился в прошлом году, и поехал на Селезневку к Никоновскому переулку, где тогда не успел из-за наступившего холода как следует, то есть на корню, нарисовать пейзаж со старыми домами. Но их уже не оказалось. На их месте строится новый дом, но пейзажным, как я ни старался, он мне не показался. Начали ломать также старый одноэтажный деревянный дом с мезонином в Воротниковском переулке (как раз напротив дома, в котором бывал Пушкин),— казался как бы драгоценным. К тому времени, когда поймут, что такое необходимо беречь, часто ремонтировать и реставрировать, уже мало чего в таком роде останется.

Посетил также и другие «пейзажные места», прежде мною замеченные и взятые как бы «на учет». Еще в прошлом году я там уже начал, пока лишь карандашом, рисунки: старый дом на Селезневке, дом с пивным киоском на Б. Спасской [259].

259
Сведения о рисунках Вакидина, о которых идет речь в этой его записи и в других, см. в «Списке основных работ» настоящего издания.

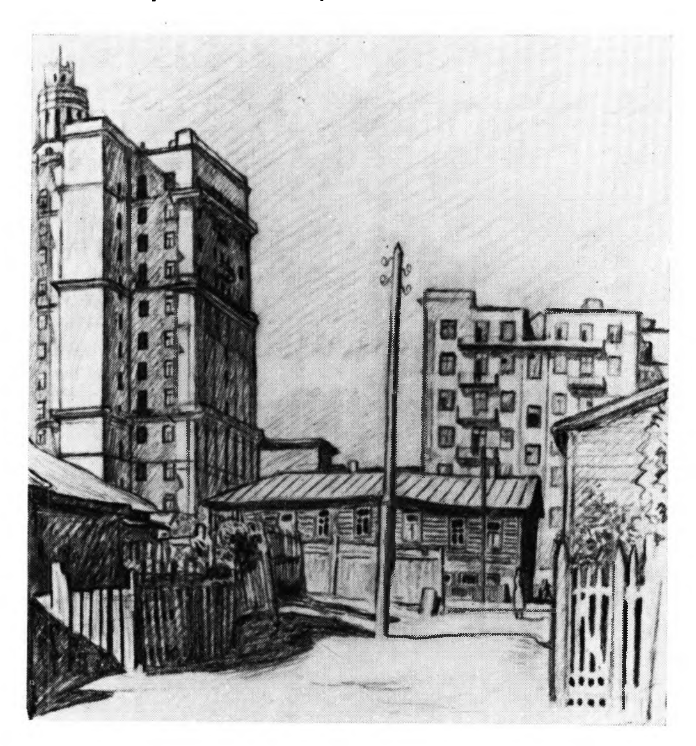
1 августа

Несколько продвинулось рисование пейзажей на улицах. Еще раз рисовал на корнпапире пейзаж со старым

домом на Селезневке, дорисовал, на корнпапире же, дом с пивным киоском на Б.Спасской. В районе же Плющихи нарисовал пейзаж с нелепо торчащим из-за старых домов недостроенным «домом архитекторов». С большим трудом удалось одолеть, и далеко не так, как хотелось, «Пейзаж с переходом» (люди на фоне темной двери),— помешало как следует нарисовать чрезмерное проявление «бдительности» со стороны населения. Несколько раз вопрос:



77. Двор на 1-й Извозной улице. 1956



— Для чего такое рисуешь?

— Разве нельзя рисовать старые дома?

— А зачем?

— Представляют интерес, хотя бы потому, что в недалеком будущем их, наверное, все снесут.

— Но они же не представляют никакой архитектурной ценности!

— Нет, все же представляют. В них облик уходящей Москвы.

— А тогда для чего нарисовал телевизионную антенну?

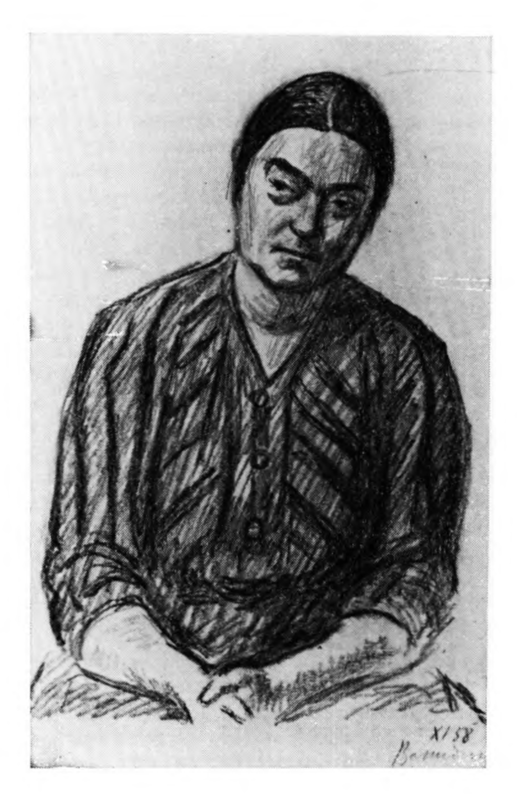
— Рисую все, как есть...

Привязался и фактически не дал работать пьяный старик: пояснял, что дома эти какого-то купца и что там, за границей, он будет мне очень благодарен, и тоже пы-

тался убедить в том, что «не представляют архитектурной ценности».

В Первом Ростовском переулке нарисовал пейзаж «с узором» и пейзаж во дворе. Быть может, здесь, во дворе, и было бы проще всего (меньше народу) приняться за живопись. Еще нарисовал пейзаж с пристройкой у ворот дома (тоже намечен для живописи) и начал пейзаж, что виден с набережной, и еще пейзаж из сквера —


78. Художница Ганна Блюм. 1958



угловой дом на спуске из 7-го Ростовского переулка. На примете и другие пейзажи на этом спуске к Банной площади.

Во время дождя рисовал в дверях дома, опять же на спуске 7-го Ростовского, ребят. И еще очень волнуют темы, что наблюдаю на улицах и в переулках по вечерам в хорошую погоду: это сидящие в дверях и у дверей женщины и бегающие рядом, неподалеку от них, ребята.

26 сентября

На прошлой неделе был в МОССХе на очень интересном творческом вечере с выставкой — М.И.Пикова. На выставке кроме его гравюр (замечательный лист про оборону Москвы) [260] также его акварели и рисунки. Доклад Чегодаева, во время которого, между прочим, зачи-

260
М.И.Пиков. «Сооружение оборонительного рубежа». 1942. Гравюра на дереве.

тал очень лестное письмо и даже посвященные Пикову стихи Бернарда Шоу — это по поводу пиковского его портрета [261]. Владимира Андреевича не было на вечере, но Маша зачитала от него письмо, в котором — очень положительно о Пикове (хотя его ученик, но работает и гравирует уже совсем по-своему). Очень интересным было выступление самого Михаила Ивановича — о мироздании и миропонимании, о необходимости видеть не отдельно, а цельно, то есть всегда одно относительно другого, и самокритично о том, что не всегда у самого это получается.

261 М.И.Пиков. «Портрет Бернарда Шоу». 1943. Гравюра на дереве.

Разговаривал с Михаилом Ивановичем уже в самом конце вечера. Сказал ему, что очень нравится его «Оборона Москвы» и что кажется даже сделанной прямо с натуры. Да, это было им не только наблюдаемо, но и пережито.

— Хорошо бы Вам и теперь гравировать не только иллюстрации,— сказал я. Оказывается, он уже давно собирается, но обстоятельства так складываются, что все приходится делать одни иллюстрации.

28 сентября

Был в Доме художника на собрании графической секции. Сперва доклад Богородского о том, что Совет Министров постановил осуществить целый ряд мер по улучшению быта художников (новые дома с квартирами и мастерскими на Беговой и на Масловке, помещения для выставок, мансарды под мастерские и так далее), а затем прения.

В своем выступлении Гончаров, между прочим,— о чувстве страха, а необходимо, чтобы преобладало чувство свободы, без которого не может быть настоящего искусства. И о сильнейшем все же желании знать, что делается там, за рубежом, в изобразительном искусстве, так как фактически толком мы ничего не знаем. Затем о чувстве современности: такое чувство, что бы ни говорили, есть. Например, когда читаешь таких поэтов, как Неруда, Гарсиа Лорка или Лакснесс. И необходимо нам посмотреть произведения Пикассо. Когда он разговаривал с художником из Польши, то убедился, что они работы Пикассо все же знают, а мы нет. Для того, чтобы как следует отрицать, необходимо знать, что именно отрицаешь... В литературе происходят новые явления. Сейчас будут изданы произведения Бабеля, Олеши. Необходимо, чтобы также были показаны и как бы забытые художники, такие, например, как Петров-Водкин, Митурич. Необходимо и нам, художникам, расширять понятие социалистического реализма.

Возражение Богородского, который в высказываниях Гончарова «уловил мысль», что у нас нет, так сказать, свободы творчества, а на самом деле нигде в мире нет такой свободы слова и творчества, как у нас, и слова нашей конституции это и подтверждают.

Разъяснение Гончарова: в конституции действительно так сказано, но мы за последние годы не слишком, по правде сказать, это чувствовали. Хотя бы страх, что всегда тебя могут одернуть, если честно выскажешь свое мнение.

Богородский говорит, что разъяснением Гончарова удовлетворен и что вроде бы как с ним солидаризируется.

Выступление Владимира Андреевича: о необходимости показать на выставках произведения Истомина. Работы его хранятся в художественном институте, но там совсем не ценятся и считаются чуть ли не формалистическими, на выставках же увидим, каким он был реалистом.

Выступивший затем Горяев говорил о сидящем в нас «внутреннем критике»; о таком, например, хорошо сказано в новой поэме Твардовского.

Лаптев говорил «об опасностях фотографизма». Например, на Западе считают, что у нас искусство остановилось на достижениях XIX века, и у них там даже картины Сарьяна смотрелись так, как мы теперь смотрим на пейзажи Шишкина. О безобразности статьи Серова, помещенной недавно в «Правде» [262].

262 *Серов В.А.* Источник творчества. Заметки художника. — Правда, 1956, 31 авг.

Об этом же Чеботарев: из-за того, что статья напечатана «Правдой», на периферии она будет восприниматься как директива. Затем о безобразном положении с воспитанием кадров,— в чьих руках такое важное дело и что выпускают теперь в основном некультурных и неумелых ремесленников, а не художников.

В залах Дома художника уже в основном размещены работы групповой выставки (Фаворский, Чернышев, Фрих-Хар, Кардашов-старший). Живопись Владимира Андреевича показалась просто замечательной, и даже стало непонятным, как можно, с каких позиций, ее отрицать.

22 октября

15-го вечером присутствовал на жюри Шестой книжной выставки. Впервые такое приглашение, прежде же всегда обсуждение и прием работ на выставку происходил без автора. Жюри, выбранное на этот раз, показалось и симпатичным, и доброжелательным: рядом с Владимиром Андреевичем — Сойфертис и Васин. Одобрительно говорили относительно моих обложек, и кажется, больше прочих понравился оттиск обложки к «451° по Фаренгейту» Брэдбери, но Владимир Андреевич посоветовал выставить все же в оригинале, а не в оттиске и, кроме того, чтобы принес сделанные для этой же книги иллюстрации.

Был на обсуждении выставки Владимира Андреевича, Чернышева, Фрих-Хара и Кардашова. Несколько очень интересных выступлений. Но, пожалуй, наибольшее впечатление на всех, и на меня тоже, произвело выступление Эльконина. Главным образом по поводу напечатанной в «Известиях» статьи Соколова-Скаля [263], в которой нападает на импрессионизм (?) якобы в защиту реалистических позиций. Эльконин говорил о том, что существует еще такой «реализм», что, глядя на него, можно подумать, что импрессионизм должен еще появиться через 70 лет, а реализм искусства, например, Владимира Андреевича — такой, что видишь и понимаешь, что импрессионизм уже был 70 лет назад и что потом были еще и другие

263 *Соколов-Скаля П.П.* Художник и народ. — Известия, 1956, 13 окт. Статья была перепечатана в газетах «Правда» 15 окт. и «Советская культура» 16 окт.

всякие течения, включая кубизм. Но творчество Владимира Андреевича заключает в себе также и другие традиции, другие завоевания мирового (европейского и русского) искусства — например, древнерусскую иконопись, искусство Александра Иванова и так далее. Владимир Андреевич в своем выступлении — в первую очередь о том, что, быть может, в последних работах стал чем-то хуже (восклицание Шмаринова, свидетельствующее, что с этим он никак согласиться не может), что все-таки что-то утерял от прежней своей силы... Затем о творчестве Чернышева: считает, что главное у него в лиризме, что сочетает лиризм с монументальностью и, быть может, такое сочетание вообще характерно для русского искусства. Такого сочетания, например, почти нет в искусстве итальянского Возрождения. Оно монументально, но отнюдь не лирично. Быть может, сиенское искусство лирично, но оно уже совсем не монументально. Монументален и лиричен наш Андрей Рублев.

18-го и 19-го был на перевыборном собрании МОССХа — продолжалось в течение двух дней и кончилось перевыборами правления. В прениях было изрядное число правдивых и смелых выступлений. Много было сказано по поводу деятельности оргкомитета[264], Академии художеств и, опять же, насчет статьи Соколова-Скаля...

264 Оргкомитет Союза художников СССР.

Еще в первый день собрания, во время перерыва — несколько слов с Владимиром Андреевичем. Спросил его, будет ли выступать. Не будет, так как и без того почти все говорят что нужно, и говорят хорошо. Сказал ему, что посмотрел несколько замечательных итальянских фильмов.

— Не знаю,— возразил Владимир Андреевич,— а я что-то не могу смотреть кино. Как-то Урусевский пригласил на просмотр картины «Сорок первый», смотрел почти с трудом. Нет заботы как бы о раме... Например, у Лескова — начинается с того, что едут в поезде и кто-то начинает рассказывать свою историю, и это дает уже ощущение реальности, а здесь, в этом фильме сразу начинается с показа песка... Нет заботы о том, чтобы сделать вещь.

Я успел сказать ему, что в лучших итальянских фильмах такая забота все же ощущается. Показалось, что отнесся к этим словам не слишком доверчиво — переспросил.

— Это есть, например, в «Умберто Д.» — сказал я,— фильм начинается с показа демонстрации и лишь постепенно из толпы ее участников начинаешь различать главное действующее лицо.

По прекращении прений (список записавшихся был до конца далеко не исчерпан) во время перерыва — демонстрация фильма «Хлеб, любовь и фантазия», а затем выдвижение и отводы кандидатов для голосования.

24 октября

Видел список выбранных в правление МОССХа. Больше всех набрал голосов С.Герасимов. Затем по порядку: Алпатов, Чуйков, Елисеев, Пластов, Фаворский. Прошел в список и Фальк, кажется, на 45 месте, где-то неподалеку Павел Кузнецов. На 11 и 12 местах Гончаров

и Горяев. Последней в списке прошедших в правление Варновицкая.

Сегодня утром еще раз на выставке четырех художников. По телефону договорился встретиться на выставке с Н.А.Удальцовой, вместе смотрели, а затем отвез ее на такси домой. Жаловалась на нездоровье и сразу же по возвращении легла отдыхать. Видел несколько летних ее работ и один «Букет» из уже давно написанных — считался неудачным, а теперь вдруг «почему-то» оказался одним из лучших.

2 ноября

Смерть Митурича. Был на гражданской панихиде и стоял в карауле одновременно с Владимиром Андреевичем. Кроме того, что умер замечательный художник, он для меня, и по-видимому для многих, был настоящим примером художественной честности и принципиальности. Невольно думалось о том, что он скажет о работах. Речи: Лаптева (о чувстве вины перед ним), Винокурова, Фрих-Хара и Тейса (цитировал Хлебникова).

22 ноября

В «Советской культуре» отчет о совещании в Комитете по делам искусств (при участии Молотова), изрядно тенденциозно составленный. Все же говорится о необходимости реорганизации Академии до съезда художников, который вновь пытались отсрочить, но это не удалось, и он должен будет открыться в феврале месяце.

От Эльконина узнал, что в суриковском институте студенты требовали увольнения восьми профессоров и предлагали пригласить Фаворского, С.Герасимова и «даже узнавали адрес Аксельрода».

7 декабря

Еще раз был на жюри книжной выставки, принес туда уже оригиналы, а не оттиски, как прежде, для фантастической повести Брэдбери. Очень теплый, ободряющий отзыв Пожарского. Ему кажется, что я сделал «большой скачок», а на самом деле просто еще не скакал, то есть не делал оформления подходящих книг, ничего не иллюстрировал.

— Не знаю, от кого это зависит, а если бы от меня, то были бы обеспечены интересной для Вас работой.

Бургункеру кажется, что текст повести даже ужасен, но тем не менее сознался, что прочитал его залпом. К моему оформлению также отнесся благосклонно.

На жюри целая толпа молодых художников, и почти все их оригиналы в два-три раза больше нужного. Замечание Зусмана — сравнил это с запрещенными приемами в боксе. Почему так?

— Иначе никто не обратит внимания,— предположил я.

— Ну, а как же быть тем, кто вынужден делать все в натуру, например, граверам?

Но мне кажется, что это не слишком страшно, так как вся эта продукция — лишь внешняя, главным образом под рисунки, публикуемые в журнале «Польша»,

реакция на благополучный реализм, что поощрялся и насаждался в течение последних десятилетий.

Надежда Андреевна Удальцова как-то вдруг мне позвонила и говорила, что хочет устраивать свою выставку с Зеленским, что последний только что у нее был и они за разговором, можно сказать, одновременно назвали мою фамилию, когда зашла речь о необходимости привлечения для компании кого-либо из графиков.

1957

12 января

15 декабря присутствовал на обсуждении выставок прошлого года, что были в Музее изобразительных искусств (английской, бельгийской, французской живописи, а также и Пикассо) [265]. Председательствовал на обсуждении Владимир Андреевич, а основным докладчиком был Чегодаев. Его не слышал, так как пришел с опозданием, уже во время прений.

Выступление Зерновой: о том, что работы Менье вполне обладают всеми качествами соцреализма, в них есть все то, что мы хотели бы, чтобы воплощало это понятие; но тогда вопрос — почему так рано, еще в XIX веке? А мы и теперь еще не всегда уверены, что удовлетворяем всем требованиям этого понятия.

Выступление Гиневского: об импрессионистах, о том, что они переняли много хороших качеств от мастеров Возрождения, а Плеханов, говоря плохо о них, по-видимому, имел в виду их эпигонов, так как ни разу нигде не упомянул такие славные имена, как Моне или Ренуар. (Записываю его лишь по памяти — наверное, далеко не точно.) А Пикассо никогда не нравился, так как считает, что если не сразу, то уже давно уклонился от непосредственных наблюдений жизни; но Сезанн, например, совсем иное дело, он жизнь интерпретирует. Фильмы о Пикассо — как бы его разоблачение, ведь даже нельзя представить, чтобы такие художники, как Сезанн или Левитан, смогли бы творить под светом юпитеров.

Выступивший следующим Эльконин говорил о своем несогласии с предыдущим оратором. Считает, что у Пикассо всегда, с самого начала, с голубого и розового периодов, было развито чувство живого и что его искусство всегда было и остается большим волнующим искусством. Он всегда ценил живое, непосредственное наблюдение, хотя и является знатоком достижений всего мирового искусства. Выставка его работ была в очень большой степени случайной, она, по-видимому, не дает полного и широкого представления об его искусстве, о путях его развития, и надо понимать, где у него шутки,— например, в фильме ему приходится в силу обстоятельств рисовать очень быстро,— и где он просто импровизирует: нарисовав под конец зеленого чертика, быть может, вышел из несколько затруднительного положения.

Выступивший затем Милашевский считает, что первый, начальный период Пикассо взят был им целиком из Лотрека и что и тогда он уже совсем ничего не брал

265 Имеются в виду следующие выставки: 1. Выставка французского искусства XV—XX веков. Из фондов музеев СССР (XI.1955—III.1956); 2. Выставка произведений английского искусства. Из фондов музеев СССР (III—V.1956); 3. Выставка французской живописи XIX века. Из Лувра и других музеев Франции (18.VIII—4.X.1956); 4. Выставка бельгийского искусства XIX—XX веков от Менье до Пермеке (X—XI.1956); 5. Выставка произведений Пабло Пикассо к 75-летию со дня рождения (открытие 26.X.1956, 3 зала). Обсуждение происходило в помещении МОССХа в Ермолаевском переулке.



79. На выставке Пикассо в ГМИИ им. А.С.Пушкина
Н.Е.Кравцова, В.Н.Вакидин, Н.А.Удальцова. 1957

от природы. Затем приспосабливается к разным модным в свое время течениям — кубизму, абстракционизму. Но надо понимать, в какой он живет и работает среде, в какой буржуазной, растленной, торгашеской и надувательской атмосфере. Шутки такого, как Пикассо, мы должны отвергать. Другое дело — Матисс, он всегда разрешал все свои творческие проблемы остро и интересно.

Выступление искусствоведа Колпинского: тоже главным образом о Пикассо. Считает правильным, что у нас решились показать его выставку. Молодежь сильно реагировала, но это отчасти и потому, что у нас такие вещи долго не показывали, а безнаказанно улучшать или как-то изменять историю нельзя, то есть абстракционистов следует чаще показывать для их дискредитации, надо смелее вступать в дискуссии, так как это — борьба за души нашей молодежи. Подавляющее большинство художников отстраняет от себя путь Пикассо, и это даже при признании его личной талантливости. Но почему же все-таки ложные теории так живучи? Если бы Пикассо был только трюкач или жулик, но дело в том, что он субъективно честен, и как только он касается реальной формы, его талант как бы прорывается... Хотя его талантливость искусствоведу должна быть ясна и из его абстракций. Пикассо велик тем, что выразил распад капитализма, но там, в капиталистическом мире, кроме распада есть силы, его критикующие, и поэтому нам близок путь не Пикассо, а хотя бы путь итальянского кино или путь мексиканской графики. Пикассо к нам примкнул лишь политически, но если бы во Франции произошла одновременно с нашей революция, возможно, он сумел бы стать французским Маяковским от живописи.

Выступление пенсионера или инвалида Мельникова:

— Менье хорош безмерно, а про наши картины, да и искусство вообще, пожалуй, этого и не скажешь, ведь у нас художник — лишь скрипка, на которой кто-то играет, то есть ему рассказывают заранее, что и как он должен изобразить. Пикассо, быть может, не понимаю, его у нас делают эстетом, а его «Нищий-еврей с внучонком» [266] — где тут эстетство?

266 Картина П.Пикассо «Старый еврей с мальчиком». 1903. ГМИИ им. А.С.Пушкина.

Выступление Малаева: нельзя говорить, что у нас хуже, кое-что все-таки нами сделано тоже, много хорошего есть и у нас, но у нас существовало слишком узкое понятие реализма. Нам слишком узки рамки передвижничества. Ведь импрессионисты все же тоже были социальными художниками... Пикассо — большой талант, но эклектический и, быть может, трагическая личность... Доходит до изображения безобразия вещей, а искусство непременно должно включать в себя и красоту.

Последним было, если не считать заключительного слова Чегодаева, выступление Владимира Андреевича (соображаю, как неточно смогу здесь его записать): (аплодисменты).

— Быть может, скажу и такое, что не захотите аплодировать. Сперва о впечатлениях от выставок. Смотришь, например, итальянцев — это почти всегда сложный рассказ, величие, плавность. Или смотришь хотя бы Пуссена — понимаешь, что классичен, но видишь, что уже гораздо больше прозаизмов... А затем вдруг наталкиваешься на картину Дега. Хотя бы взять его картину — две девочки-балерины. И уже никакой плавности, округлости, а, наоборот, все как бы угловато и неуклюже, но в то же время видишь и в этом свои новые и по-своему замечательные ритмы и невольно думаешь о том, что это художник смог увидеть и показать такую новость. Что вообще мы привыкли называть или считать импрессионизмом? Импрессионистом, пожалуй, еще можно назвать Клода Моне, а все остальные — какие же это импрессионисты? Но для них характерно лишь ощущение, а не мировоззрение; однако и мироощущение ценная вещь — ведь есть же художники с мировоззрением, но без мироощущения: у них как бы идея и мастерство, то есть голова и хвост, а середины-то и нет... Ведь импрессионизм — метод, а не мастерство, и, пожалуй, что для создания тематической картины его использовать и невозможно. Искусство живописи часто сравнивают с художественной литературой, но нужно подумать и сказать и о их различии. Живопись следует сравнить также и с музыкой. Искусство живописи, так сказать, чисто зрительное, картину как бы все могут одинаково увидеть, но не считается же, что все одинаково слышат и понимают музыку. Слух для музыки — материал искусства, как для живописи зрение. Сложность в том, чтобы цельнее уметь видеть, а мешает этому сама сложность изображения, его динамичность, помогает же цельности хотя бы плоскость холста... Все французские художники «видели», что изображали (тот же Матисс), а другой, посмотрев на картину, решает, что такой-то «не видел», а лишь выдумывал... О Пикассо:

старые его вещи многому учили. И постепенно выяснялось то, что называлось кубизмом. Метод импрессионизма как бы совсем исключает драматизм в искусстве. Кубизм же да и Сезанн ввели понятие рельефа. Это целая новая гамма, как сказали бы в музыке, и сразу же возникла возможность драматического изображения. И не только непосредственно с натуры, как у того же Матисса, но как бы и через представление, хотя и не минуя наблюдения натуры. Выставка произведений Пикассо, по-видимому, далеко не полная, быть может, во многом даже случайная, поэтому дает неясное и неполное представление о его последних работах. Не согласен с мнением, здесь высказанным, о фильме про Пикассо и даже грешен в том, что также снимался для фильма во время гравирования. Это надо понимать как своего рода инсценировку. Смотрел же фильм о Пикассо с большим интересом, любопытно было наблюдать за возникновением на экране штрихов рисунка, как образуется пространство, как заполняется цветом. Конечно, это во многом лишь игра и шутка. Почему может существовать легкая музыка, а легкий, шутливый рисунок не может? Это, конечно, не «Иван Грозный». Пикассо, конечно, не просто цельный художник, но это художник и стен и вещей, так сказать, художник устройства общества. А в нашем социалистическом обществе для художников устройства быта возможно широкое поле деятельности. И еще: мы очень часто и почти все воспринимаем действительность статично и как бы одноглазно, то есть привыкли смотреть как бы в окуляр и увиденное лишь обрисовывать, слишком часто скатываемся к фотографизму, а у Пикассо как раз возможно поучиться динамичности, восприятию в движении.

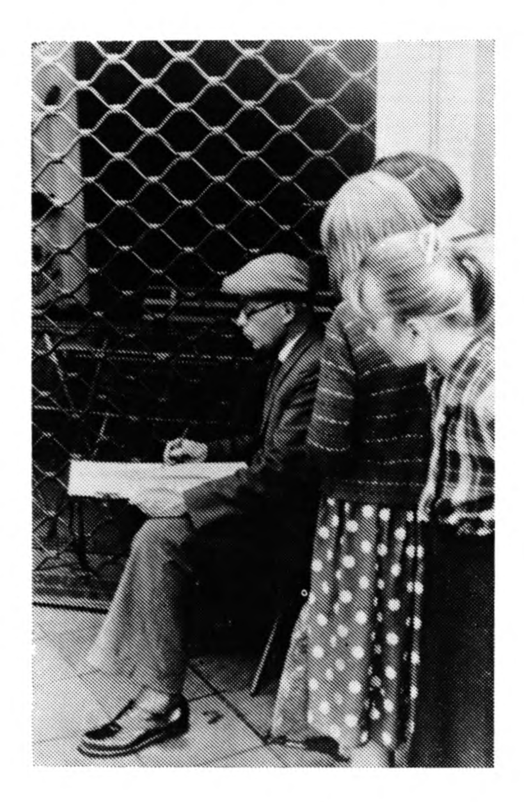
19 января — 22 января

На следующий день после обсуждения выставок, в воскресенье, поехал к Владимиру Андреевичу. Владимир Андреевич прежде всего спросил о вчерашнем обсуждении. Когда я стал говорить, что, пожалуй, кроме него никто не говорил о пластической стороне дела, возразил — оказывается, об этом же говорила одна молодая искусствоведка (ее выступление я не слышал, так как опоздал), но, действительно, о том, что кроме всего прочего необходимо «еще и видеть», никто, и особенно искусствоведы, не подозревает.

— В чем хотя бы отличие Сурикова от Репина,— продолжал он.— Когда-то видел у одного коллекционера суриковский эскиз на тему «Ольга ждет тело Игоря» [267] и от этого коллекционера слышал историю его создания. Суриков видел где-то на берегу реки сидящих и ожидающих парома татар, целую группу сидящих людей, и увидел сугубую горизонтальность всего происходящего, и именно весь строй всего этого показался тогда ему очень подходящим для занимавшей его темы или даже именно он подсказывал эту тему.

267
Картина В.И.Суриковым не осуществлена. У Н.В.Кончаловской, дочери Сурикова, хранятся эскизы (бумага, акварель) под названием «Княгиня Ольга встречает тело Игоря».

Владимир Андреевич согласился со мной, что Милашевский нес чушь относительно Пикассо, о том, что тот писал не свои наблюдения, а лишь подражал Лотреку. Во-первых, он был гораздо монументальнее того, а, во-



80. В Виттенберге (ГДР). 1957

вторых, темы ранних произведений безусловно были лично пережитыми. Сейчас, когда Владимиру Андреевичу пришлось делать иллюстрации к переводам Эренбурга стихов Вийона, он нашел подходящий образ как раз среди ранних персонажей Пикассо.

Принес из другой комнаты показать свою последнюю работу — гравюру к поморским сказкам и былинам Шергина. Считает эту работу разбегом перед предстоящей большой работой — иллюстрированием былин для Детгиза [268]. Затем еще показал несколько рисунков, причем совсем еще первоначальных к затеянной большой гравюре на линолеуме для выставки «Москва социалистическая». Стройка дома, увиденная как бы сверху, рабочие, кладущие кирпичи, кран, подающий строительный материал, и пейзаж заднего плана [269]. Ему еще не очень ясно место, где следует поставить кран и как его краем обрезать. Сказал ему, что не так давно побывал в Архангельском и опять видел там большие декоративные панно Робера. Да, он Робера помнит и любит, и, быть может, действительно, в данном случае ему подходяще о нем, о его особой масштабности подумать.

Дал мне смотреть недавно сделанный карандашный портрет А.Ахматовой [270]. Специально захотела, чтобы он оформил сборник стихотворений. Раньше он ее никогда

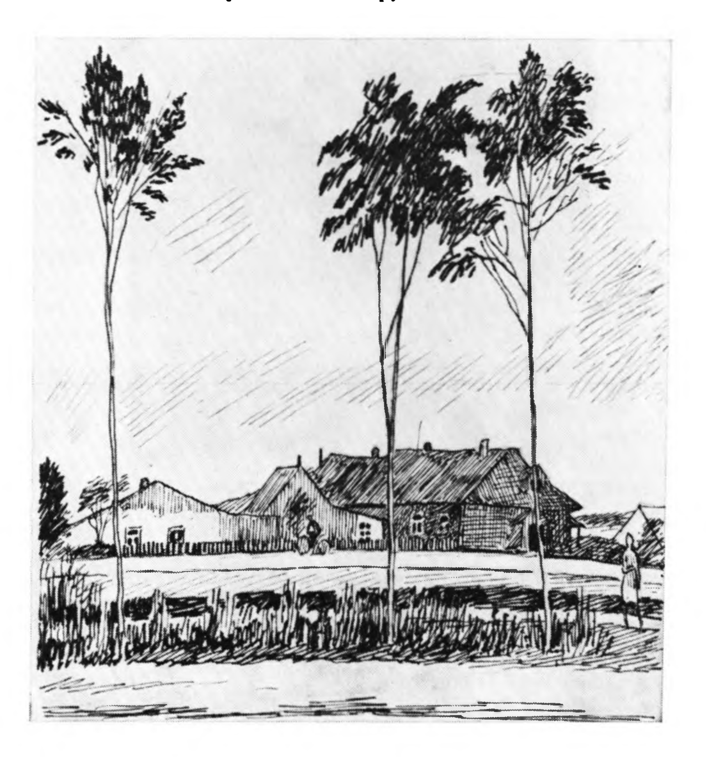
268
Фаворский оформлял книгу: Шергин Б. Поморские были и сказания. М., Детгиз, 1957. В 1959 году он исполнил несколько гравюр «Былинные запевки». Книга не была осуществлена.

269
Гравюра о строительстве дома не была исполнена.

270
В.А.Фаворский. «А.А.Ахматова». 1956. Карандаш. Местонахождение неизвестно. Существует одноименная гравюра.

не видел, знал лишь по портретам Петрова-Водкина и Альтмана, и даже несколько был озадачен, когда увидел ее в теперешнем состоянии. Но все же доволен, что как-то удалось выразить поэтическую сущность изображенной. Мне рисунок показался сделанным живее или непосредственнее его обычного рисования, на этот раз не жестким карандашом, а даже очень мягким и в то же время, как ни странно, на ватмане — рваный край листа, характер-

81. Молодые деревья. Новый Иерусалим. 1958



ного для его ручного отлива, но только лист не по-обычному очень тонкий. Оказалось, что это так называемый «энгр» и на нем вполне возможно и даже очень хорошо рисовать мягким и жирным. Портрет рисовался всего лишь раз, и теперь по этому рисунку следует награвировать для фронтисписа.

Затем, уже не помню как, разговор коснулся и «последних событий». Считает, что в таких делах невозможно придерживаться середины, нейтралитета, все-таки приходится решать, ты «за» или «против». И, к примеру, вспомнил о том, как уже под самый конец первой мировой войны, осенью семнадцатого года, когда был еще на войне — артиллерийская часть, в которой служил, находилась в Румынии — стало ясно, что уже надо возвращаться домой, но командованию хотелось проделать это в образцовом порядке, то есть так, чтобы обратно в Моск-

ву, где часть формировалась, вернулась и вся сохранившаяся ее материальная часть, а также и весь людской состав полностью; но такое стало уже невозможным, хотя бы из-за неполадок на транспорте. Когда в то же время пришлось поехать в отпуск, проезжал по дороге Киев и там уже при полной неразберихе (кажется, была власть какого-то временного правительства) нашел какое-то русское учреждение и к ним обратился, чтобы выяснить возможность перевода своей части в Москву.— «Если Вы за большевиков, тогда мы Вас туда не пустим, а если за нас, то тогда присоединим к нашему войску».— После возвращения с фронта был мобилизован в Красную Армию и стал участником событий, описанных у Федина во второй части его трилогии.

Во время разговора показал ему фотографии с картин Петрова-Водкина, присланные вдовой художника («Кормление ребенка», «Материнство», «Чаепитие» и «Распятие»). Мое сватовство для него картины Петрова-Водкина; имею в виду как раз первую из них; и хотя фотографии оказались слишком любительскими, Владимир Андреевич со мной согласился — ему тоже показалась она наиболее интересной. Он ее покупает[271], а цена — полторы тысячи — вполне устраивает, тем более, что деньги у него скоро будут.

271
Имеется в виду приобретение Фаворским у вдовы К.С.Петрова-Водкина его картины, позже получившей название «Материнство». 1925. Холст, масло. Собственность семьи Фаворских.

В заключение записей о поездке к Владимиру Андреевичу хочется отметить, как изменилась сравнительно за короткий срок местность по пути от трамвайной остановки до его дома. Раньше для тех, кто впервые приезжал к Владимиру Андреевичу, была примета: самый высокий дом, так как вокруг лишь одноэтажные да бараки,— а теперь уже много вокруг и рядом и многоэтажных, много лишь начатых строительством и подъемные краны над стройками. Поэтому теперь добраться до дома, а для впервые приехавшего и разыскать его, стало совсем не просто.

25 января

Еще одно из «прошлогодних воспоминаний»: общее собрание 26/XII, посвященное выборам кандидатов от МОССХа на съезд художников[272]. До выдвижения и обсуждения кандидатов — несколько выступлений и среди них и Владимира Андреевича. Сказал, что, по его мнению, при выборах особо следует обратить внимание (то есть, по-видимому, меньше вычеркивать) на кандидатов от декоративной секции и, пожалуй, еще и плакатной. Очень неблагополучно с оформлением нашего быта. Как пример, хотя бы стены этого зала (в том же клубе, где происходило предвыборное собрание) — своей дикой раскраской напоминают саламандру. А плакатисты, вообще говоря, должны хотя бы бороться за менее строгое редактирование.

272
Первый Всесоюзный съезд художников состоялся в марте 1957 года.

14 февраля

В Доме художника вечер Владимира Андреевича. Рассказывал о том, как работал над «Нашей древней столицей». Показал макеты книг и оригиналы рисунков, а также тетради с зарисовками древних орнаментов и бук-

виц. С такой же тщательностью и любовью их зарисовывал, как делал и все остальное. На этот раз особенно увидел или почувствовал его удивительнейшую простоту и скромность во всем: в манере держаться и в том, как все объяснял и показывал. Уже под конец вечера сумел ему напомнить о петрово-водкинской картине. Непременно пошлет деньги в эту же пятницу.

19 марта

Пятнадцатого был у Владимира Андреевича на праздновании дня рождения. Было не менее пятидесяти человек. Столы вдоль и поперек всей мастерской, и часть гостей, главным образом молодые художники, живущие в этом же доме, разместились на ступеньках деревянной лестницы, идущей из мастерской в комнаты. Произносились разные тосты и речи, и я тоже был кем-то (Гончаровым, Ливановым?) спровоцирован высказаться.

В своем ответном слове Владимир Андреевич — мне кажется, главным образом отвечал на речь Бориса Берендгофа — между прочим сказал, что, быть может, это и не плохо, что многие из нас придумали себе такого человека, к которому можно и удобно прийти даже как бы на исповедь, но ему тоже бывало и бывает нелегко, были и бывают свои сомнения и неудачи, а такими своими «речами» мы прибавляем ему на плечи ношу.

Когда уже расходились, разговор около Маши о том, что слишком ему надоедаем, что часто появляемся, не считаясь с его занятостью.— «Нет, вы по-прежнему к нему, когда нужно, приезжайте, ведь даже называет вас всех «мои ребята».

12 апреля

Позавчера был на обсуждении Шестой книжной выставки. Доклад Дехтярева почти не слушал, но в общем понял, что ему кажется, как и Шмаринову, который тоже выступал, что выставка не отражает настоящего положения дел в книжной графике. На ней «неоправданно» силен удельный вес молодой или, так сказать, «гончаровской школы». Несколько стиляжный, модный, с оглядкой на Запад стиль оформления большинства выставленных экспонатов, и тоже в общем — один под другого. Получается все слишком одинаково и как бы продолжение журнального стиля Бродаты, Горяева, Ливанова, Васина и так далее. Композиционно часто остро, но без особых пластических и даже бытовых наблюдений. Выступление Алейникова — тоже об их одинаковости в приемах и о том, что разных писателей следует иллюстрировать поразному. Гончаров же говорил о том, что даже не ожидал, что так будет хороша выставка, но и о том, что не считает стиль или приемы своих выучеников подходящими для всех случаев и даже, например, говорил одному из них, что в его, таком несложном, плане возможно изображать лишь комедийные, гротесковые отношения.

То, о чем и как я мог бы высказаться на этом обсуждении, уже «соображал» как-то ночью во время бессонницы и уже после разговора с одним художником, который говорил, что молодыми художниками совсем уте-

рян наш национальный русский стиль книжного оформления, что «при Ильине» он еще как-то сохранялся, а теперь, пожалуй, сохраняется лишь творчеством одного Фаворского. Так вот, я считаю возможным прощать всякие увлечения «западной» формой, так как еще не забыл, что такое свойственно художникам именно молодым, для которых так естественно желание соригинальничать, сделать что-либо из ряда вон выходящее. Если брать примеры

82. Натюрморт с кактусом. 1959



вообще, то тогда разве и не озорство творчество хотя бы такого молодого человека, как Есенин, который, несмотря на весь свой имажинизм,— очень яркое явление, и именно в национальном русском искусстве. Другой пример, уже из истории русской живописи,— хотя бы Кончаловский. У него в молодости тоже — как бы озорство, когда поддавался влияниям разных западных художников, но именно они, эти влияния, помогли ему осознать, увидеть ценность своего национального, и даже, наверное, эти влияния оказываются закваской для лучшего выявления сущей самобытности. Другой пример, еще более исторический,— Александр Иванов, который прожил большую часть жизни в Италии, но нам ясно, что его искусство не только европейское, но и русское. А разве не ясно, какие были смельчаки, как смело или озорно писали свои полотна такие, почему-то часто забываемые богатыри русской живописи, как Рябушкин или Сергей Иванов? К ним близким мне кажется уже работавший в советское время Петров-Водкин,— тоже много пожил и видел по заграницам, но имен-



83. В Подмосковье. 1971

но поэтому стал сильно и своеобразно работать в русских монументально-декоративных традициях. Другой подобный пример — это творческий путь учителя многих из нас, Владимира Андреевича Фаворского. Влияние на его искусство кубизма, в особенности в ранних работах, неоспоримо, и тем не менее, если и нельзя сказать, что теперь на Западе нет ему равных (еще работает Пикассо), то вполне можно — о том, что нет там на него, то есть на его стиль, похожего, хотя там ему подражали и, быть может, еще подражают. Именно его работами, их самостоятельностью мы больше всего произвели впечатление на последней международной выставке в Венеции. Об этом рассказывали очевидцы, то есть побывавшие в прошлом году там художники. Сознаю, что мои примеры главным образом декларативны — совсем не показываю, как получается такой фокус, что влияние Запада не мешает выявлению своего, национального, но такой показ мне кажется возможным лишь при подробном и доскональном анализе творчества каждого из перечисленных художников.

Хорошо было бы упомянуть о недавно умершем М.С.Родионове: у него как раз можно было учиться как бы совсем отсутствию манеры, большой и содержательной простоте и проникновению в стиль и содержание иллюстрируемого. И тоже — большой силы и простоты иногда достигает в иллюстрациях П.Я.Павлинов, но на этой выставке его иллюстраций почему-то не оказалось. И вроде как получается, что молодым художникам есть чему учиться, кому и чему подражать не только на Западе, но и у русских и современных советских художников.

Кажется, все эти рассуждения получились в какой-то мере ретроградными, то есть уже стариковскими. Мои две обложки, к Брэдбери и Тукаю, а также три ил-

люстрации к Брэдбери оказались помещенными в большом зале и на неплохом месте, но зато с довольно эффектными работами. Из наиболее понравившихся запомнились цветные иллюстрации Володи Чернецова к пушкинским сказкам (делал их «для себя», а не для издательства), иллюстрации и обложка к Достоевскому Басова и все же, несмотря на их некнижность, иллюстрации к Гайдару Дубинского (у него кроме житейских наблюдений есть живое, свободное обращение с материалом) [273].

273
Вакидин упоминает выставлявшиеся на Шестой выставке работ художников книги иллюстрации В.С.Чернецова к «Сказке о царе Салтане» А.С.Пушкина (1955, акварель), Б.М.Басова к повести Ф.М.Достоевского «Бедные люди» (1956, гуашь. ГТГ), Д.А.Дубинского к рассказу А.Гайдара «Голубая чашка» (1956, тушь. Государственный литературный музей, Москва).

Вечером восьмого был на общем собрании членов МОССХа. Итоги съезда художников и новые очередные задачи. Из прений запомнилось наиболее интересное выступление — Гончаров. Между прочим опять — о том, что необходимо разрешить группировки, и о том, что слишком мало или в слишком урезанном виде публиковались в печати речи, произнесенные художниками на съезде. Например, очень интересное, остроумное выступление Пластова было опубликовано сокращенным не менее чем на одну треть.

Выступавший в прениях Владимир Андреевич говорил о необходимости непременного проведения в жизнь всех съездовских постановлений, например, об улучшении печати. Следует в этом смысле подумать о журнале «Творчество». И еще необходимо улучшать и поддерживать связь с художниками из других наших республик.

После собрания был показан подготовленный еще к дням съезда капустник под названием «Высокое давление». Увидел эту программу впервые, много остроумного и живого.

15 мая

Встреча в МОССХе, в его вестибюле с Владимиром Андреевичем, Он обо мне вспоминал, когда недавно читал последнюю книгу Ю.Олеши. Считает, что его видение, стиль очень мне подходят, что сумел бы на него ответить в иллюстрациях и в оформлении. Теперь я не перечитывал, но когда-то, еще в институте, пытался иллюстрировать его «Зависть», кажется, малоудачно, но тогда еще мало работал... Спросил меня, что делаю теперь. Вкратце рассказал ему про работу над оформлением индонезийских сказок. Он же теперь занят главным образом мозаикой для «Москвы социалистической» [274], делает для нее картоны. Сказал ему, что Костя Эдельштейн предложил мне участвовать в росписи башен нового театра в Парке культуры.

274
О мозаике В.А.Фаворского см. запись Вакидина 22 октября 1957 года.

— А мне для фестиваля предложили у Никитских ворот писать панно на сюжет «Слова о полку Игореве». Но совсем не кажется подходящим — например, могут приехать на фестиваль какие-нибудь половцы. То ли дело былинный сюжет о рязаночке,— и рассказал содержание: пришла в орду и принесла рубашки для взятых в плен сына, мужа и брата. Хан растроган и предлагает выбрать, кого бы взяла с собой из плена. Выбирает брата (может еще раз выйти замуж, еще родить, а брата уже не будет). У хана недавно умер брат, растроган еще больше и отпускает домой всю Рязань.

3 июня

Заседания пленума Союза художников проходили в помещении бывшего оргкомитета[275], в так называемом «доме Бурова», то есть совсем по соседству. Владимира Андреевича увидел, когда он шел после заседания. Спросил его, не скажется ли ему удобным зайти ко мне и у меня пообедать.

275
Оргкомитет Союза художников СССР.

Владимир Андреевич рассказал о пленуме, о том, что художники съехались со всех сторон и из разных мест, но что московским художникам главная поддержка пока лишь со стороны армянских и, быть может, еще киргизских, а по РСФСР, по-видимому, еще сидят маленькие Александры Герасимовы. В официальных докладах — о том, что «повсюду проникает формализм», и считается, что совсем недостаточно критиковался на выставке молодых художников.

Немного о встрече с деятелями культуры на правительственной даче. Что Хрущев говорил, любопытно и дельно, но все-таки, как с колхозниками. Сильно попало от него Шагинян и Алигер, и что сообщил о своем непонимании Пикассо.

Снял со стены картину Петрова-Водкина, завязал ее в платок и поехал... Мне показалось, что Владимир Андреевич был очень доволен. Показывал картину при мне живущей в этом же доме художнице[276], Маше и Диме [Шаховскому]. Разговор о том, что необходимо будет реставрировать — спросить надо будет Кориных и еще есть целая семья знакомых реставраторов. Владимир Андреевич согласился с тем, что живопись похожа на итальянскую, но несомненная также связь с русской и между прочим с псковской иконописью — примерно такое же в ней по значению красное. Похожесть на итальянцев в том, как лепится у него форма, как уходя, то есть строя глубину, как бы наращивает в тенях цвет и как он, доходя до определенной густоты, лежит уже не на форме, а на плоскости, тем самым как бы к нам возвращается. Таким образом и строится здесь плоскость картины... Примерял несколько раз, в некоторых местах, куда повесить.

276
Е.Л.Коровай.

10 июня

Пятого был вернисаж выставки эстампа и скульптуры[277], а двенадцатого уже будет обсуждение. Для меня из выставленного наиболее интересными (из работ уже умерших) оказались литографии П.Митурича и Львова. Из работ еще живущих — больше всего самаркандские листы Владимира Андреевича. Еще понравился цветной офорт Уханова (пейзаж на Волге) и, пожалуй, еще одна из литографий Цельмера, его «Старый Мурманск».

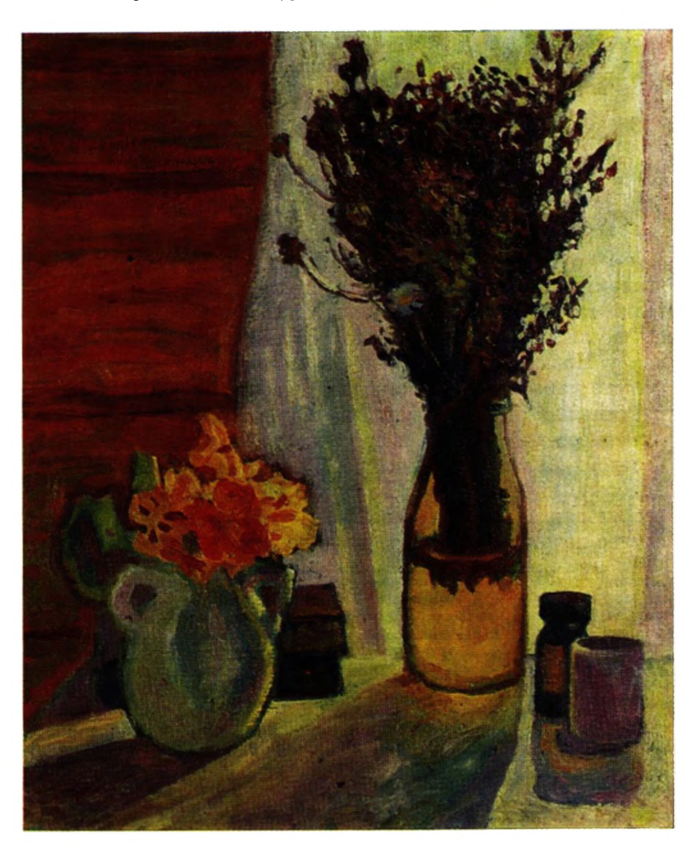
277
Выставка скульптуры и Выставка эстампа московских художников (первая) проходили одновременно в выставочном зале Дома художника.

Мои работы на одном щите с цветными литографиями Эди Шкловской, и мне кажется, что это неплохо, они как бы одного веса, друг другу не мешают, а даже дополняют разностью тем, да и цветом. Слышал разные мнения, но в общем больше положительных. Комплименты И.Бруни — ему мои работы нравятся больше многих, и даже, пожалуй, «лишь работы одного Владимира Андреевича» ему кажутся лучше.

10 октября

Открытие выставки «Москва социалистическая» одновременно в четырех помещениях: в Академии художеств, в двух выставочных помещениях на Кузнецком и в МОССХе. Побывал лишь в МОССХе и в «салоне» на Кутузовском, где выставлена графика и часть скульптуры, а также и керамика. Из моих четырех закупленных литографий выставлено лишь три, так как на четвертой изоб-

84. Чертополох и настурция. 1959



ражены «лишь одни старые дома» — резонная причина, чтобы не повесить, а литография была наиболее интересной. В этой же комнате экспонируются пейзажные рисунки Люли Эйгес, два пейзажных рисунка Вани Безина, гравюра «Квинтет Д.Шостаковича» и карандашный двойной портрет («Несмеянов с женой») [278] Владимира Андреевича. И в этой же комнате, как раз под моими рисунками — цирковые литографии и зарисовки Ю.Коровина и В.Тарасенки. Из выставленного в других комнатах более всего запомнились офорты Уханова, акварельные пейзажи Берендгофа, пейзажи гуашью Аксельрода, линогравюры Голицына, по-журнальному ловкие «жанры» Цейтлина, акварели и перовые рисунки Кокорина и маленькие каран-

278 Гравюра на линолеуме В.А.Фаворского «Квинтет соль-минор Д.Шостаковича в институте им. Гнесиных» исполнена в 1955 году (в каталоге выставки, о которой идет речь, ошибочно — 1957). «Портрет академика А.Н.Несмеянова с женой» (1957, карандаш) не сохранился.

дашные подмосковные зарисовки Ливанова, но показалось, что их почему-то слишком много. Показалось, что лучше прежних — их тоже целая серия — акварельные пейзажи Генина.

Из работ умерших художников, кроме рисунков Вани Безина, еще выставлены акварельные пейзажи и рисунок Гусятинского. А из скульптурных работ, быть может, более всего понравились «Ремесленники» Гуревич [279] (работа все же не кажется цельной) и очень понравилась большая фарфоровая ваза М.Рабиновича,— мне кажется — это не только удача, но и результат его большого, как мне известно, над нею труда.

279
Скульптура Е.М.Гуревич называется «Ремесленники на спевке». 1957. Фаянс.

В моссховском зале выставлены лишь работы на фестивальные темы. Наиболее интересными, опять же, показались коровинские композиции на тему о «международной художественной студии» [280].

280
Имеется в виду серия акварелей Ю.Д.Коровина «Участники VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов». 1957. Частично в ГТГ.

22 октября

В прошлое воскресенье побывали с Тосей на выставке, что на Кузнецком мосту. Смотрели живопись и еще раз графику. Понравились женские портреты Хазанова, интерьеры с портретами Басова и еще, пожалуй, «Строители» Никича. «Строительницы» Вилковир тоже интересны, но лишь смелостью цветового решения, а не образом, как у Никича. «Строительница» есть и в скульптуре — фигура работницы с рукавицами Стручкова, но большее впечатление от скульптуры, пожалуй, все же от мрамора Коненкова («Юность») и от портрета Паустовского С.Лебедевой. Мозаика Владимира Андреевича про 1905 год довольно интересна, рассматривал ее вблизи и издали, и все же показалось, что в ней чего-то не хватает, во всяком случае почему-то никак не взволновала [281].

281
Имеются в виду произведения на выставке «Москва социалистическая»: А.Ю.Никич. «На лесах. Обеденный перерыв», 1956, холст, масло; Ю.Д.Стручков. «Крановщица», 1957, гипс; С.Т.Коненков. «Юность», 1955, мрамор, Музей-мастерская С.Т.Коненкова, Москва; С.Д.Лебедева. «Портрет К.Г.Паустовского», 1957, бронза; В.А.Фаворский. «Девятьсот пятый год», 1957, мозаика, Музей им. А.М.Горького АН СССР, Москва.

1958

21 мая

В субботу были с Тосей на открытии небольшой выставки картин Фалька в помещении МОССХа, куда ходят главным образом лишь художники. На следующий день был на выставке еще раз и вновь испытывал желание возвратиться к тому или иному полотну по нескольку раз. В картинах Фалька — особенно понравились натюрморты и несколько портретов,— мне кажется, нет никаких специальных эффектов, никакого желания ответить на моду, то есть сугубого желания казаться современным, но зато есть сложная, что называется современная, живопись. Быть может несколько слишком приглушенный колорит в работах за последние годы говорит о невеселом настроении художника, но это, наверное, следствие многолетней загнанности. Он все еще находится в больнице, и слыхал, что непосредственно из больницы собирается поехать в санаторий.



85. На групповой выставке возле экспсзиции рисунков Вакидина. В.Н.Вакидин, Е.М.Бебутова, Е.Е.Тагер. 1958

Недавнее сообщение в газетах о смерти Крымова, а от кого-то еще в прошлом году слыхал, что он предлагал Фальку устроить совместную выставку. Оба художника сильные, интересные, но умершему, в отличие от Фалька, «узость тематики» не помешала добиться официального признания, даже стать академиком.

28 мая

Вспоминаю о том, что во время чая еще разговор зашел и о живописи Фалька. Владимир Андреевич считает, что существует три вида живописи. Первый — это когда еще как бы только раскраска, второй — когда главное — воздушная среда (Фальк, Чернецов и другие), и третий — когда уже начинается забота о цветовом рельефе. И далее — скорее отрицательно, чем положительно о недавней выставке Фалька. О том, что не хватает мужественности, в цвете — драматизма. О непохожести его портретов. Сказал, что лучшее у него — это «Окна», некоторые из натюрмортов.

Попутно, не помню, по какому поводу — отрицательно о рисунках Пикассо к «Метаморфозам» Овидия [282],—«неплох лишь один Антей»,— и очень одобрительно о новой книге со статьями Матисса: что это чистый человек и это яркий пример того, как человека облагораживает искусство.

10 ноября

Так долго не записывал, пожалуй, из-за занятости в связи с выставкой, со всеми переживаниями по ее поводу. Выставка открылась четвертого октября [283] и после

282
Иллюстрации Пабло Пикассо к поэме Овидия «Метаморфозы» (1930, офорт).

283
Имеется в виду групповая выставка В.Н.Вакидина, А.Е.Зеленского, Е.А.Малеиной, Н.А.Удальцовой и В.Б.Эльконина, состоявшаяся в выставочном зале МТХ на ул. Кузнецкий мост.

обсуждения 24-го была открыта еще два дня. Открывал выставку и говорил общую речь Горяев. Затем от графической секции несколько слов, и несколько очень доброжелательных, специально обо мне, сказал Васин. От живописной секции почему-то никого не оказалось, а от скульптурной говорил Фрих-Хар и в заключение даже нашел нужным перецеловать всех участников выставки. Всех, кроме Надежды Андреевны Удальцовой, которая по болезни на вернисаже не присутствовала.

86. Пейзаж со скворечником. 1959



Тося во время вернисажа слыхала отзыв П.Кузнецова — главным образом о замечательной живописи Надежды Андреевны, но что и «остальные тоже даже очень неплохи». От Слонима узнал про доброжелательный отзыв о моих работах С.Лебедевой, но тоже — «больше всего ей понравилась живопись Удальцовой»... О посещении выставки Владимиром Андреевичем были предупреждены заранее. Обошел всю, но мне кажется, что

смотрел в общем как бы скучая, как бы заранее все зная, не предвидя никаких для себя неожиданностей. Говоря о разных недостатках в моих работах, слегка и, как мне показалось, ласково жал мне выше локтя руку. Говорил о том, что часто рисую слишком подробно, иногда как бы перечисляю, а необходимо многое как бы пропускать, больше стараться все подчинять главному, быть может, следует быть менее внимательным к второстепенному. Кажется, почти ничего не сказал Эльконину. Лишь слышал, как сказал ему, что во многом своими работами напомнил ему Марке,— такое можно было воспринять как комплимент, возможно, так Эльконин и воспринял, но мне кажется, что Владимир Андреевич особенно Марке не жалует. Не слишком удовлетворила его живопись Надежды Андреевны, почему-то ожидал от нее большего «пространственного драматизма», и, пожалуй, больше других похвалил работы Малеиной. Как очень знакомые смотрел работы Зеленского, тот подводил его к каждой из них, но, впрочем, их на выставке было не очень много.

1959

26 января

Как-то вечером был в Гослите на обсуждении выставки Гриши Кравцова. Докладчик — критик Ляхов, а затем и речи пожелавших высказаться. Первым говорил Владимир Андреевич. О том, что Гриша выставил неожиданно много и так разнообразно. И что Гриша принадлежит к нравящемуся ему типу художников. К таким художникам, которые с интересом рисуют не только людей и пейзажи, но и буквы. Относятся пластически и к шрифту, который без пластического начала лишь техника. Живопись и рисунки Гриши он знал мало. Понравилась в них нежность отношений, особенно в пейзажах. Надеется, что работа с натуры благотворно повлияет и на гравирование, которое тоже нравится, хотя и должен упрекнуть за некоторую в гравюрах черноту.

29 января

Вечером был с В.Чернецовым у Н.М.Чернышева. Володя у него часто бывает,— недавно начал портрет его старшей дочери,— и Николай Михайлович сказал ему, чтобы привел меня с ним познакомиться.

Сперва побывали в мастерской, где показывал свои работы — несколько последних, написанных маслом, папки с акварелями и рисунками,— а затем еще и работы, что висят на стенах — главным образом небольшие, писанные маслом. Дома же, в той комнате, где сидели за столом, на стенах как бы коллекция работ разных художников и среди всего прочего замечательный рисунок Борисова-Мусатова и две старинные прекрасные иконы.

За столом, кроме меня с Володей, старика, его жены, все три их дочери. Володя, кажется, собирается писать их групповой портрет, и старик его к этому даже очень поощряет, ему, по-видимому, очень нравится, как Володя пишет.

Володя привез ему в подарок портрет Полины (старшей дочери), причем предложил выбрать из нескольких вариантов, писал ее несколько раз, и не только с натуры, но и по памяти. Такой метод позволяет ему писать более образно, более активно. Кроме того, привез для подарка еще и очень хороший, из сравнительно ранних, карандашный рисунок, а также привез показать некоторые из написанных прошедшим летом акварелей,— их я увидел тоже впервые. Затем еще смотрели несколько книг о русской иконе, причем Николай Михайлович сравнивал репродукции, изданные ЮНЕСКО, с разными другими цветными репродукциями.

И между прочим рассказал, как когда-то посетил в больнице К.Коровина. Тогдашний разговор с ним, по-видимому, запал в душу. Коровин говорил, что «деньги — ничто», но жить надо весело, ни в чем себе не отказывая, писать надо по-разному, в разных техниках и манерах, но, главное, не забывать про три вещи, без них художником быть невозможно. Это — вера, надежда, любовь. И, между прочим, о ранней работе Николая Михайловича (изображена скамейка с венком и отраженный в воде месяц) [284] сказал, что в ней есть любовь, но затем стал говорить и о том, что следует избегать всякой литературщины, а просто писать, что видишь.

Учился Николай Михайлович и у Серова, и тоже, отзываясь о нем с большим уважением, он рассказал, как Серов пытался помочь ему и материально. Очень интересно о Ге, которого очень ценит и любит, почти так же как и Александра Иванова (в особенности невероятна его «Голгофа» [285]). Разыскал и зачитал очень сильное и интересное письмо Ге.

284
Эскиз Н.М.Чернышева «Покинутая скамейка», 1909, холст, масло. О разговоре с К.А.Коровиным Н.М.Чернышев пишет в своих воспоминаниях. Об этом см.: Н.М.Чернышев. Сб. материалов и каталог выставки произведений искусства к 90-летию со дня рождения художника. Составитель В.П.Лапшин. М., 1978, с. 158.

285
Неоконченная картина Н.Н.Ге «Голгофа», 1892, ГТГ.

4 февраля

Позавчера вечером первое заседание выставкома Седьмой книжной выставки. По приблизительному подсчету просмотрели не более трети всех представленных работ — около двадцати художников. Лучшее из представленного, на мой вкус,— гравюры Владимира Андреевича, в особенности его гравюра для каталога Брюссельской выставки [286].

Третьего дня вечером поездка в обществе Л.Сойфертиса (уже давно просил сопровождать) к Владимиру Андреевичу. По пути, в киоске метро Леня купил для подарка Владимиру Андреевичу новую, недавно появившуюся в продаже монографию «Русская икона в Третьяковке» [287]. Рассматривая ее, Владимир Андреевич говорил об увлечении молодых художников русской иконой. Он сам знает одну художницу, которая сейчас в скульптуре копирует рублевскую «Троицу», делает ее в рельефе [288]. И о том, что сам он больше всего приближается к иконе, когда — как это ни покажется странным — думает о ракурсе, об отношениях плоскости и ракурса.

Затем разговор о выставке художников демократических стран [289]. О том, что китайцы сильно растеряли национальные традиции, чего нельзя, например, сказать о вьетнамцах, хотя и очень заметно французское влияние.

286
В.А.Фаворский. Гравюра на обложку каталога «Искусство в СССР» для Всемирной выставки 1958 года в Брюсселе. 1957.

287
Имеется в виду альбом «Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской галереи». М., 1958.

288
Т.М.Соколова. «Троица». 1959. Гипс.

289
Выставка проходила в Центральном выставочном зале Манежа.

Ему тоже кажется многое интересным у немцев, тоже обратил внимание на работы Кремера и еще упомянул живопись Нагеля, его автопортрет. Разговор и о выставке Марке [290]. Многое — не очень, но зато есть и просто замечательное, например, его «Взморье». Совсем, по его мнению, нехороши у Марке интерьеры (не согласен).

Попросил его показать Лене рельеф из слоновой кости «Давид и Голиаф» [291] и шахматы, а затем Влади-

290
Выставка живописи и графики Альбера Марке (1875—1947). Состоялась в ГМИИ им. А.С.Пушкина в декабре 1958 — феврале 1959 года. В основном были представлены произведения из собрания М.Марке, вдовы художника (Париж).

291
В.А.Фаворский. «Давид и Голиаф». 1908, слоновая кость.

87. Тося с Трикой. 1962



мир Андреевич показал и макет «Маленьких трагедий» [292], над иллюстрированием их уже начал работать. Заказывая, ему предложили самому назвать, то есть выбрать книгу, и самому сказать, в каком хочет делать формате. Еще показал сделанные прошлым летом рисунки с натуры (два женских портрета, двойной портрет и пейзаж с деревьями — его собирается нарезать на линолеуме).

Леня — о том, что тоже собирается гравировать по линолеуму, и Владимир Андреевич стал ему говорить об основных законах гравирования: следует гравировать светлым по темному, но не следует все заранее предрешать, надо, чтобы подсказывала и сама гравюра. Часто оказывается, что бывает вполне достаточно белого контура, хотя сперва предполагаешь черный. В гравюре хорошо именно противопоставление разного: где-то решишь сделать черным, зато рядом уже как бы требуется белый... В соседней комнате больная Мария Владимировна. Когда пили чай, за столом сидели и Машины ребята. На обратном пути — Леня о том, как такое посещение, да и

292
В.А.Фаворский оформил издание: *Пушкин А.С.* Маленькие трагедии. М., Гослитиздат, 1961. Об этом см. также записи Вакидина 4 апреля, 23 и 28 декабря 1960, 1 апреля 1961 года, 31 января — 12 февраля 1962 года, 6–9 марта 1962 года.

вообще сбщение с Владимиром Андреевичем обогащает и даже как бы очищает.

12 февраля

В Музее изобразительных искусств увидел, как и откуда следует нарисовать конную статую Верроккьо. Очень хотелось бы выкроить на это время.

Записал приблизительно свое художественное кредо: лучше — без сюжета, а если сюжет, то лишь увиденный пластически, чаще всего случайно. Лишь пейзажи, портреты и натюрморты, а не сюжетные композиции, то есть без литературности; но все же и она, если увидеть в простых пластических проявлениях. Композицию (или иллюстрацию) писать или рисовать так, как будто бы увидел это сам, то есть так, чтобы можно было отвечать на вопросы: где, когда (расстояние, то есть пространство, время, если нужно, то и состояние) и для чего, для какого места в жизни, то есть как, где, откуда будет смотреться.

25 марта

Вечером 16-го — на очередном выставкоме книжной выставки, где показывал оригиналы своих двух книжек (Ж.-Р.Блок и «Индонезийские сказки»). И был на обсуждении выставки Матвеева. Его заключительное выступление, в котором поделился секретом: никогда не следует делать неправду, в этом как раз и состоит главный залог удачи или успеха.

29 апреля

Был на двух заседаниях выставкома книжной выставки, и еще пришлось поехать в качестве члена бюро подсекции на обсуждение работ художников, работающих в Доме творчества в Челюскинской. Главным образом графики и, кроме москвичей, художники с периферии (большинство). Здесь они или знакомятся с тем, как работать в материалах (два офортных станка и станок для печати гравюр на линолеуме), или уже повышают квалификацию. Не удержался и два раза высказался. Первый раз — о рисунках и гравюрах Голицына, о том, что понимает плоскость и строит рельефно пространство, и попутно о том, что в работах других с этим неясно, поэтому подчас — слишком зрительно, иллюзорно, и что в своих работах этого не избежал даже Богаткин.

Второй раз не удержался и начал говорить по поводу рисунков молодого и способного художника: о непонимании им того, что рисует по белой полихромности и что следует рисовать как бы не только черным, но и белым. И поэтому, быть может, не следует рисовать рядом увиденное в разных пространствах: одно невольно будет мешать воспринимать другое.

2 ноября

Был на последнем или предпоследнем жюри Второй эстампной выставки, а позавчера днем был в Музее изобразительных искусств на ее открытии. Представлен

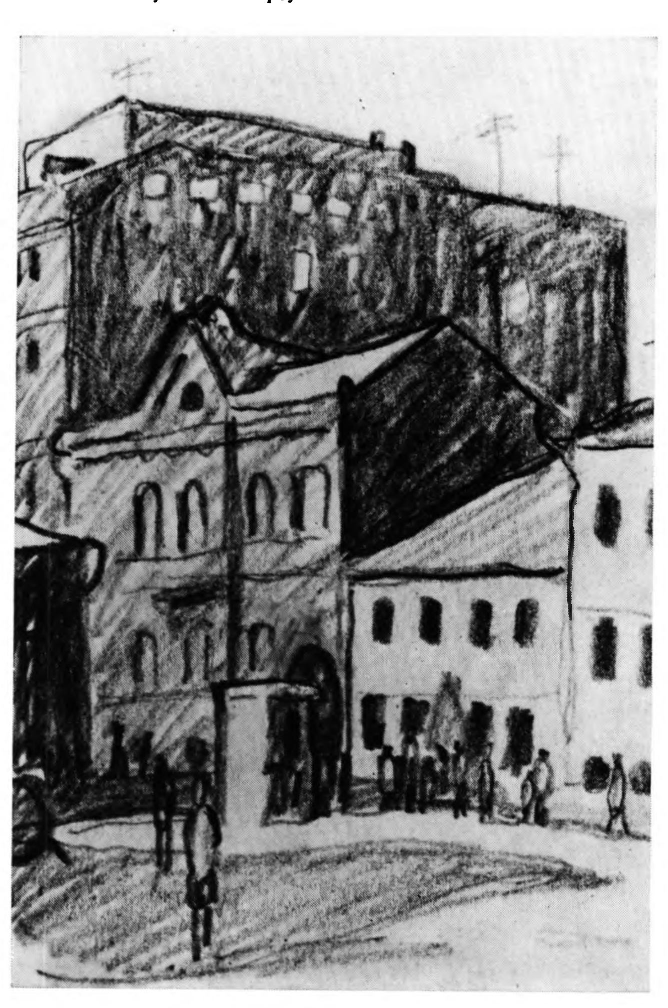
293
Имеется в виду линогравюра В.А.Фаворского «Пролетающие птицы», 1959. О ней упоминается также в записях Вакидина 29 ноября 1959 года и 23 декабря 1960 года.

на ней тремя литографиями. Убедительнее других для меня работы Уханова, Голицына, Захарова, но самым интересным кажется все же «Лес» [293] Владимира Андреевича, хотя это и общее мнение — именно этот эстамп был выбран для плаката о выставке.

29 ноября

Был на обсуждении эстампной выставки, оно почему-то состоялось не в музее, где была выставка, а на

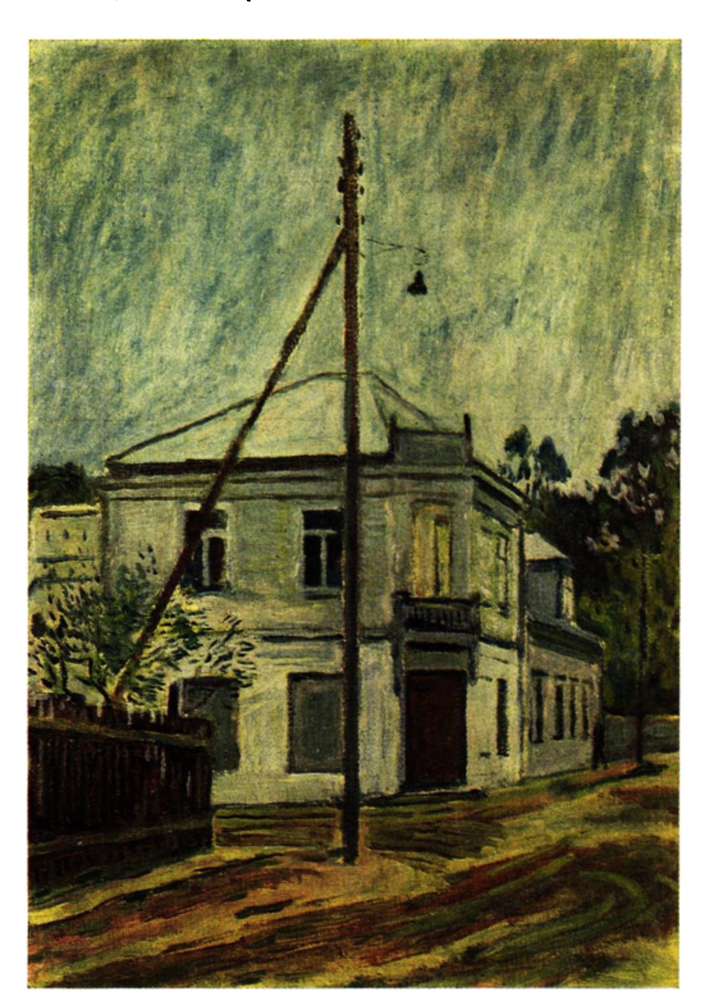
88. В Баумановском переулке. 1962



Кузнецком, в Доме художника, и кратко и, наверное, лишь приблизительно записал тогда, о чем сказал на этом обсуждении Владимир Андреевич. Ему выставка показалась лучше первой, но изображение в эстампе от просто изображения должно отличаться не только материалом, техникой, а должно в себе заключать как бы и «интригу».

Его пейзажная гравюра в линолеуме сделана по рисунку, но он не просто повторил его в материале, а, например, когда уже приступил к гравированию, вспомнил о птицах, которые пролетали, когда рисовал с натуры, и ему кажется, что включение в композицию этих птиц как бы обогащает изображение. Или другое: находясь во время войны в Самарканде, рисовал там пейзажи, но туда же приехал Н.М.Чернышев, и он увидел у него рисунки и акварели

89. Домик в Майори. 1964



как бы на ту же тему, но всегда с фигурами людей или животных и поэтому уже с иным содержанием и настроением; и это обстоятельство повлияло на его рисование — стал несколько иначе воспринимать и думать,— и это даже способствовало появлению его самаркандских гравюр лишь с одними фигурами, почти без пейзажа. Сделать

композицию в материале — это как бы перевод рисунка в высшую категорию, это как при работе с натуры над портретом: сделаешь этюд, работаешь дальше, сделаешь чуть-чуть еще и тогда только — уже портрет. Материал — это совсем другой язык, чем тот, на каком говоришь в подготовительном рисунке. Уже совсем иное выражение. Изображается тоже по-новому. Это особенно ясно бывает в линогравюре, но не в литографии и офорте, где часто по-прежнему продолжает превалировать рисунок. Самое интересное в линогравюре — простыми средствами передавать сложное. Рисуя для книги, можно оперировать вещами ранее увиденными, то есть там не всегда присутствуют вещи, с которыми ты живешь рядом, которые тебя окружают. Но, изображая для эстампа с натуры, мы можем брать и более поля зрения. Или наоборот — совсем близко к изображенному садимся, тогда изображаемое как бы нас уже окружает, и этот момент также надо уметь передать, то есть тогда как бы изображается и сама точка зрения, то, где находится сам рисующий, его ко всему отношение.

Сделал для «Вокруг света» несколько срочных, с небольшими рисунками, заголовков. Исправления и дополнения делались в день сдачи уже в редакции. Заголовками же промышляет в этом журнале дочка Чернышева — Полина. Между прочим, приглашала смотреть новую живопись Николая Михайловича, написал композицию об Андрее Рублеве — «видел Владимир Андреевич и ему понравилось».

31 декабря

Из наиболее интересных событий в декабре — это «Вечер друзей книги» в ЦДРИ, посвященный творчеству Владимира Андреевича и, пожалуй, еще выставка в МОССХе Д.П.Штеренберга и ее обсуждение.

Вступительное слово на вечере, посвященном Владимиру Андреевичу, сказал Алпатов, пространно выступил Гончаров и, наконец, «рассказал о себе» и Владимир Андреевич примерно следующее (далее попытки расшифровать почти что стенографию в записной книжке):

— Общество друзей книги как бы возродилось вновь, то есть оно у нас уже прежде существовало, и членами его были такие люди, как, например, Кара-Мурза, Эттингер и другие [294]. С Эттингером, между прочим, дружил. Он очень любил гравюру и подбирал даже бросовые оттиски. И это общество издало в моем оформлении «Домик в Коломне» [295]. Книгу в свое время некоторые очень ругали и даже называли меня из-за нее формалистом, но в то же время и такой факт, который теперь можно воспринять за легенду: одинокий книголюб, уходя в сорок первом году на фронт, в ополчение, взял с собой только эту книгу... Хочу сказать, что такое общество могло и может издавать в какой-то мере и рискованную книгу... Цвет белого в книге, цвет ее страниц. К примеру, романтическую книгу или итальянскую времен Ренессанса отличишь как бы и по цвету, то есть у них свой определенный цвет белого; это, к примеру, как цвет кожи какого-нибудь красивого человека. Этого добиться у нас трудно,

294
Русское общество друзей книги существовало в 1920—1929 годах. Членами его правления были В.Я.Адарюков, Д.С.Айзенштат, Н.В.Власов, С.Г.Кара-Мурза, А.А.Сидоров, М.А.Цявловский, П.Д.Эттингер.

295
Оформленное В.А.Фаворским издание: *Пушкин А.* Домик в Коломне. М., Издание Русского общества друзей книги, 1929. См. об этой книге также запись Вакидина 6—9 марта 1962 года.

296 Оформленное В.А.Фаворским издание: *Толстой Л.* Рассказы о животных. М., Academia, 1932.

и мне это очень редко удавалось: быть может, отчасти лишь в книге «Рассказы о животных» Л.Толстого [296], которую напечатали своим особым шрифтом в Гознаке. Такое общество могло бы руководить созданием или как-то заботиться о создании новых шрифтов, об издании хорошо сделанных книг. Макет книги, сделанный художником, теперь — как бы вполне естественная вещь, а было время, когда в издательствах совсем не представляли его необхо-

90. Улица в Риге. 1964



димости. Художники его все же делали, но он никак не оплачивался, и лишь иногда в договоре отчисляли на него из стоимости гравирования. Какие хотел бы еще иллюстрировать книги? Иногда, когда не можешь уснуть, думаешь и представляешь, как иллюстрировать ту или иную книгу. Хорошо, ясно представляю, как иллюстрировал бы пушкинскую «Золотую рыбку», но как, например, «Онегина»? Это представить гораздо труднее; быть может, надо начинать с русской природы, а затем с Татьяны, и тогда Онегин уже больше окажется на своем месте... И все же необходимо начинать с макета. Книга существует как вещь, но и как внутреннее пространство. Титул и фронтиспис как бы пронизывают книгу насквозь. И в макете сперва рисуешь иллюстрации, затем на эти же места

наклеиваешь оттиски, чтобы проверить, передается ли, так сказать, эстафета. Иногда надо изображать события как бы издали, но в других книгах (например, «Новогодняя ночь» Спасского[297]) изображаемые предметы тебя как бы окружают и даже толкают, и поэтому очень важно понять тему...

297 Оформленное В.А.Фаворским издание: *Спасский С.* Новогодняя ночь. Издательство писателей в Ленинграде, 1932.

На обсуждении выставки Штеренберга выступление Гончарова: вопрос о вредности или, наоборот, полезности знакомства молодых художников с работами Штеренберга.— Полезно хотя бы тем, что, быть может, поймут, что не следует открывать уже давно открытое, а о самом художнике хочется вспомнить как об очень хорошем, чистом человеке.

Так же о нем говорил и Владимир Андреевич, а еще и о красоте, декоративности выставленных работ и что в них как бы происходит перекличка с поисками Пикассо. Изображал вещи в действии, вещи — с нами. Что с любопытством, даже интересом рассматривал его графику, она ему интересна и как граверу.

Поэт С.Кирсанов, между прочим, говорил и о том, что такие выставки, как эта, не происходят, а полупроисходят, что выставку не открыли, а полуоткрыли, и в заключение — стихи, посвященные Штеренбергу Маяковским. Почти рядом со мною сидящая женщина тоже говорила о том, какой был прекрасный человек Штеренберг, и что она ему даже однажды позировала... Случайно узнал уже после обсуждения выставки, что это говорила Лиля Брик.

Прозвучавшее по-особому выступление Белла Уица. Задал присутствующим вопрос: «Каким образом данная выставка нам помогает строить коммунизм?» — и что-то еще в этом же роде. Выступивший вслед за ним Вялов рассказал о группировках того давнего, начального времени и как тогда комиссар Штеренберг их всех собрал и говорил, что надо учиться и делать то, что любишь, а выступление Уица — по меньшей мере непонятное. Вслед за Вяловым выступал Никритин: о том, что Штеренберг появился и проявил себя еще в начале двадцатых годов, когда «ахровцы»[298] еще были очень далеки от идей революции и «на сцене» было боевое искусство агитации и рядом с ним разного рода конструктивисты, которые вообще отвергали изобразительное искусство. На этом фоне появилось новое станковое искусство, и в частности — Штеренберга, и тогда же проявилась его организаторская деятельность. И далее — о необходимости реабилитации новаторской деятельности художников двадцатых годов.

298 Члены Ассоциации художников революционной России (1922—1928) и Ассоциации художников Революции (1928—1932).

Записываю все это по беглым записям в записной книжке. Сейчас обратил внимание на то, что не по порядку перечисляю выступавших. Владимир Андреевич говорил уже после Никритина, а вслед за ним говорили еще и многие другие.

1960

25 февраля

Потребность слушать музыку ощущаю уже давно и приобретение радиолы уже давно назревало. В тот же день купил несколько долгоиграющих пластинок, потом еще, и теперь ежедневно слушаю «очень подходящую» музыку. Возможность ловить ее за хвост и, когда только захочешь, начинать все сначала — в этом, по-моему, главный смысл этой штуки. Именно так ощутил, после нескольких повторных проигрываний, «новую» музыку, например, Второй квартет Шостаковича (он все больше до меня доходит, все больше нравится) и совсем неизвестную мне ранее Двадцать восьмую сонату Бетховена в исполнении Марии Вениаминовны Юдиной; слушать ее, не пропуская мимо ушей и сознания, стал тоже далеко не сразу. И, наконец, особое наслаждение — слушать музыку, уже зная ее. Хотя все моцартовское,— пока купил лишь Двадцать пятую симфонию и Маленькую ночную серенаду,— доходит с первого раза, при повторениях не надоедает и даже кажется еще более неисчерпаемым. Последнее, пожалуй, еще в большей степени относится к музыке Баха.

Уже две недели назад был в МОССХе на церемонии вручения дипломов всем участникам Книжной выставки в Лейпциге [299] (по случаю награждения советского отдела золотой медалью); о том, что тоже участник этой выставки, узнал лишь в тот вечер.

299
Выставка советской графики и книжного оформления. 1959. Лейпциг.

По окончании официальной части был концерт. После очень посредственного певца в зале вдруг появилась Мария Вениаминовна. Вслух пожалела о том, что среди присутствующих не видит Владимира Андреевича. Специально для него хотела сыграть одну «очень длинную» сонату Бетховена, так как ей кажется, что тема этой сонаты или ее строй как-то переплетается с графикой художников немецкого Возрождения и, быть может, даже еще додюреровского периода. А так как его в зале нет, она сыграет лишь Andante из другой бетховенской сонаты. После аплодисментов предложила еще послушать его же Тридцать две вариации. Затем, когда стали просить сыграть еще, предложила устройство в недалеком будущем концерта новейшей музыки,— получает из-за границы ноты от нескольких замечательных современных композиторов. «Совсем по иному принципу, и даже иначе, пишутся для нее ноты». И в заключение сыграла что-то очень небольшое — Баха.

4 апреля

Был два раза на выставке в Манеже [300]. В первый раз посмотрел не более половины, во второй — уже прошел и посмотрел, кажется, и все остальное. Из лучших живописных работ (так мне показалось) — обе картины (про А.Рублева и Черного) Н.М.Чернышева, затем индийский триптих Чуйкова и, пожалуй, еще магнитогорский триптих Никича... Так как обо всем здесь не скажешь, лучше и не начинать, но из скульптурных работ все же упомяну «Северных рыбаков» Шаховского, а из графики

300
Первая республиканская художественная выставка «Советская Россия». Упоминаются произведения: Н.М.Чернышев. «Даниил Черный и Андрей Рублев» (1959, холст, масло), «Мастера русской живописи А.Рублев и Д.Черный» (1959, холст, масло, Пермская гос. художественная галерея); триптих С.А.Чуйкова «О простых людях Индии» (1957—1960, холст, масло, ГРМ);

триптих А.Ю.Никича «Магнитогорцы» (1958—1959, холст, масло, г. Благовещенск, Отдел культуры); Д.М.Шаховской. «Камчатские рыбаки» (1959, кованая медь, ГРМ).

наибольшее впечатление от иллюстраций Владимира Андреевича к «Маленьким трагедиям» Пушкина.

Кажется, 25-го был в МОССХе на открытии выставки В.Чернецова. Казалось, что выставка будет еще лучше, но и в таком покалеченном виде (сняли около двадцати «особенно мрачных» работ) выставка производит большое впечатление.

У Володи дома, когда слегка выпили, Костя Эдельштейн прочитал сонет, посвященный Володе. Хотя написал

91. Натюрморт с белой тканью. 1965



его изрядно под Заболоцкого, в конце (очень похоже) — о том, что «сквозь французскую одежду ясно виден тихий и прекрасный Дионисий». И особенно он виден в последних «дорожных» акварелях, цветом и строем похожих на древнерусскую фреску.

Тридцатого вечером был в МОССХе на творческом вечере молодого художника В.Дувидова. Он пригласил меня, можно сказать, персонально, так что даже пришлось на этом вечере вслух высказываться. О том, что можно и нужно бывать в музеях, увлекаться разными художниками, но также нужно, наконец, начинать работать

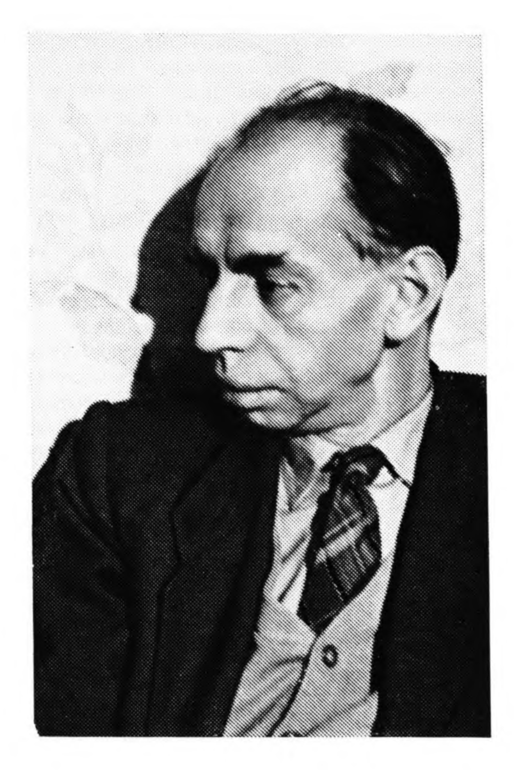
с натуры, ибо только это дает свое ви́дение. Сперва, быть может,— лишь пассивное рисование, но постепенно оно становится и активным, и тогда вдруг оказывается, что позирующий старик не просто натурщик, а «образ», то есть начинаешь постепенно образно, то есть пластично, композиционно, видеть все тебя окружающее. Примерно такое же происходит и при оформлении книг художественной литературы. Не только — декоративное и чаще

92. М. Знаменский переулок в Зарядье с колокольней Знаменского монастыря. 1960



всего уже найденное другими художниками решение задачи, а проникновение в строй каждого литературного произведения, стремление понять, чего больше: характера или пейзажа, предмета или пространства,— когда иллюстрируешь или даже только оформляешь. То есть не о самовыражении в первую очередь должен думать художник, и даже, быть может, чем меньше он о себе думает, тем больше надежды, что обратит на себя внимание проникновенной в суть дела, настоящей работой. И далее рассказал про разговор с Владимиром Андреевичем. Как-то меня спросил, понравилась ли выставка польской графики.

— Да, все же понравилась: так выразительно, смело решают обложки, а у нас же — как-то нерешительно, серо, с оглядкой, «как бы чего не вышло».



93. В.С.Чернецов

— Быть может, в обложках и так, — сказал Владимир Андреевич, — но в иллюстрациях никто не думает о стиле или строе произведения. У нас же, хотя бы на нашей последней книжной выставке, все же это было: нет-нет, да и наткнешься на попытки понять и ответить на строй писателя...

Умер Александр Васильевич Куприн. Последний раз его видел на обсуждении выставки Штеренберга. Подошел ко мне со словами:

— Что же, так больше ко мне никогда и не придете?

— Приду непременно. Нужно ли предварительно предупреждать по телефону?

— Необязательно. Приходите так, как приходили прежде.

О смерти Анастасии Трофимовны узнал от него случайно и как бы между прочим: на моей выставке, рассматривая рисунки, он упомянул ее, не помню, в каких словах, но как бы уже в прошедшем времени. Я сразу же понял, но не стал тогда ни о чем расспрашивать.

И вот уже в прошлом комната и быт стариков Куприных: как сидел у них за большим столом и под большим абажуром (силуэты листьев и сухих трав за матовой его бумагой) и Анастасия Трофимовна разливала

чай и чем-либо вкусным угощала. И частые с ней разговоры о Воронеже, где она и Александр Васильевич жили еще до меня, и там они и поженились. Много раз собирался нарисовать у них интерьер (стену с его картинами), но так и не собрался.

17 мая

До сих пор ничего не записал про обсуждение выставки В.Чернецова, а оно уже было так давно, еще пятого апреля. Симпатичный, главным образом своей квалифицированностью, доклад молодой искусствоведки[301] и довольно обширные (в зале было много народа) и в общем очень доброжелательные прения. Попытаюсь, как обычно, записать, хотя бы приблизительно, о чем сказал Владимир Андреевич. Примерно такое: считает, что предыдущие речи в общем правильные и как бы полезные. Это — в первую очередь выставка живописи, и художник раскрыл свой мир, он живописно и пространственно им выражен. Понравились также и выставленные рисунки. Например, рисунок, изображающий женщину в платке, также и иллюстрации к французской литературе. Ему кажется, что они ей отвечают или ее, так сказать, передают. Меньше понравились иллюстрации к «Салтану», а из живописи, пожалуй, меньше всего понравилось «Материнство». Оно кажется ему несостоявшимся, но, быть может, это еще и новая для художника линия. Живопись же в общем нравится, все очень интересно в цвете,— как, например, решается цветом пространство, хотя бы в «Красной комнате»[302],— но есть и такое ощущение: ждешь, что вот-вот должно наступить событие, но оно все же не наступает... Доклад в общем хороший, но все же кажется, что художник в нем рассмотрен неподвижным, с уже готовыми качествами, но он же ошибался, менялся, то есть шел вперед...

301 Е.Б.Мурина.

302 Имеются в виду произведения В.С.Чернецова: иллюстрации к «Сказке о царе Салтане» А.С.Пушкина (1955, акварель); «Материнство» (1959, холст, масло, Музей изобразительных искусств Киргизской ССР, г. Фрунзе); «Красная комната» (1959, холст, масло).

Элементы критики и в выступлении Гончарова... — Завидую или нет? Завидую. Например, тому, как решает цветом пространство, но прав и Владимир Андреевич — не хватает законченности. Восприятие художника — это как бы лишь начало, если только он не хочет ограничиться утверждением самого себя, если он хочет дать и объективное. Быть может, Чернецов говорит быстрее, чем мог бы сказать, то есть надо пытаться говорить и более сложно, и более повествовательно.

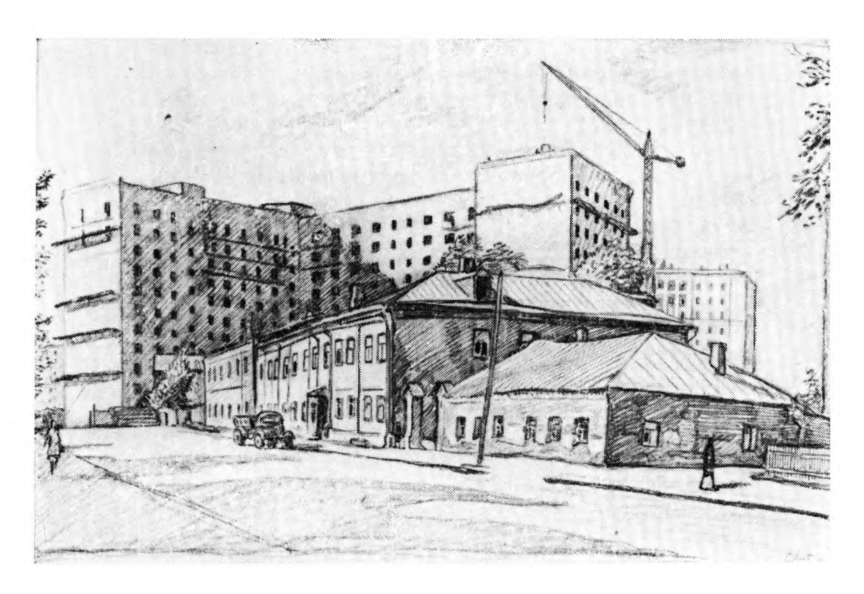
Мне кажется, что все недостатки (а может быть, даже и не недостатки, а лишь особенности Володи), такие как эскизность, односеансность, во-первых, искупаются достоинствами, такими как лаконичность, образность, а во-вторых, являются лишь результатом его быта или даже судьбы: то, что всегда писал и пишет в условиях общей комнаты с семьей, то, что для заработка (чтобы содержать жену и сына) вынужден вот уже более десяти лет служить в редакции, хотя, быть может, последнее (регулярностью получения зарплаты) в какой-то мере даже способствовало регулярности занятий живописью. Другой быт, другая судьба, наверное, больше бы способствовали его таланту.

Как-то на днях Володя с утра был у меня (у него

начался месячный отпуск, и на этот раз его в основном придется провести в городе); а за несколько дней до этого, когда я был у него в редакции, он говорил, что хочет побродить со мной по городу и даже — разговор, не съездить ли нам на несколько дней во Владимир и посмотреть там рублевские фрески.

Пока я кончал уборку комнаты и ходил в аптеку, он делал наброски с мамы. Когда вышли из дому, пока-

94. Строительство жилого дома в районе Киевского вокзала. 1960



зал ему пейзажи в двух дворах нашего переулка, а затем зашагали пешком аж до Музея изобразительных искусств на выставку английской живописи [303]. На выставке был уже второй раз, и опять наибольшее впечатление от полотен Констебля, которого, можно сказать, русские художники увидели впервые. Очень интересным показался и Тернер, но мне понравилось больше, чем его знаменитые романтические и не очень ясные марины, большое, кажется, более раннее и более традиционное полотно, изображающее бурю на море более весомо и зримо.

303
Выставка «Живопись Великобритании. 1700—1960».

В залах с французской живописью — встреча с Казениным. Вновь и настойчиво приглашал приехать посмотреть хранящиеся у него в связи с предстоящей выставкой работы Истомина. И теперь уже не только те, что удалось получить в Суриковском институте, но также и работы, спасенные Савицким [304]. Приглашал и Володю Чернецова, и вчера мы у него уже побывали. В очень небольшой комнате, сильно заставленной работами, смотреть живопись было очень непросто. Но мы все же посмотрели, в основном, все работы, всю живопись и даже часть рисунков. Впечатление двойственное: рядом с очень сильными и интересными работами есть сырые и незаконченные, и таких в общей массе изрядно. Но часть лучших

304
Л.А.Казенин и И.В.Савицкий, живописцы, ученики К.Н.Истомина, отдали много сил сохранению его художественного наследия. В 1958—1960 годах Казенин самостоятельно реставрировал этюды и картины Истомина, готовя их к выставке. В последующие годы часть произведений поступила в музеи.

работ, необходимых для выставки, хранится все же в музеях, а часть, и тоже немалая, уже безвозвратно погибла, потеряна.

Когда заезжал за Володей, видел у него начатые маслом этюды по поводу моей мамы: делает их по наброскам с натуры, и она представляется ему чем-то похожей на уже полоумного Рембрандта в старости.

20 августа

Второе путешествие в сторону Киевского вокзала, на этот раз как бы «в глубь материка». Там ходил вокруг и около старых домов, которые «наблюдал» и прежде, уже несколько лет назад, но теперь они стоят рядом, в непосредственном соседстве с большими, из розового кирпича, новыми. Старался увидеть, как-то понять все это вместе. Затем совсем незаметным образом очутился на рынке, где присматривался к пейзажам с киосками (давнее желание нарисовать пейзаж с вывесками), но, пожалуй, изрядно поразился и жанрам,— столько сейчас навезли на рынок фруктов,— и если бы оказалась возможность рисовать с натуры продающих и покупающих из какого-либо укромного места, то, наверное, не устоял бы.

Затем оказался в Извозном переулке. Двор, где рисовал когда-то, преобразился: на месте лачужек стоит большое светлое здание, домишки, что остались неподалеку, больше прежнего кажутся рухлядью.

Обратно со станции «Студенческая» — на метро. Рядом со станцией метро — высокий переход через железнодорожные пути к депо, и, хотя уже очень устал, все же потянуло перейти этот мост в надежде увидеть нечто сугубо железнодорожное. И увидел: рядом с семафором и другими железнодорожными знаками старенькую темно-красного цвета будку стрелочника и в ее очень маленьком окне ярко-красные фуксии...

Не записал прежде о том, как после посещения библиотеки иностранной литературы (был в ней по поводу материала для оформления английского романа) спустился с улицы Разина в район Зарядья. За время, что здесь не был, снесли целый ряд домов, которые стояли по левой стороне первого переулка. И уже совсем не оказалось «дома-корабля», что стоял неподалеку от Кривого переулка. В Кривом переулке увидел тоже уже приготовленные к сносу дома без стекол в окнах.

Утренние прогулки с Трикой в сторону островов и остатков домов, что стояли возле недавно построенного туннеля на площади Маяковского. Недавнее сообщение в «Вечерке», что будут снесены все старые дома на Б. Молчановке. Все эти факты говорят о том, что непременно надо, даже необходимо «отражать» и старое...

24 августа

У Смоленской сошел и решил побывать на «своих» прежних местах. Квартала домов напротив высотного уже не существует, и взамен — большой газон с цветами. Новые большие дома строятся на спусках к набережной. Но Ростовские переулки еще целы (рисовал здесь четыре года назад), и дома в них стали еще дряхлее, обшарпан-

нее, грязнее, все почернели. Длинный деревянный дом, что у поворота трамвая, все еще держится, но зато исчез старенький дом (не раз его изображал), что стоял под откосом около водопроводной колонки. И исчезла церковь — не осталось и следа,— что стояла в полукруге стен дома архитекторов; он же наполовину в лесах, кажется, облицовывается.

Дальше по Седьмому Ростовскому дошел до пло-



95. Старый дом с лестницей у Киевского вокзала. 1960



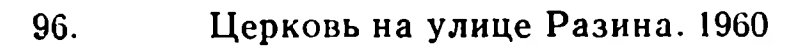
щади, где баня. И там не стало деревянного дома со многими окнами и очень выросло на площади деревце: четыре года назад было совсем еще небольшим, а теперь закрывает половину нарисованного мною прежде пейзажа. На Плющихе на месте старых домов, что снесли еще три года назад, выстроили из светлого кирпича длинный и скучный четырехэтажный.

Уже на обратном пути к дому все же сел рисовать пейзаж, он тоже из ранее запримеченных. Это было мое первое более-менее серьезное рисование после очень продолжительного перерыва, и почувствовал, как не хва-

тает выдержки, как не слушается рука и как был случаен, неясен выбор материала. А знаю, что необходимо чувствовать даже, каким следует рисовать карандашом и на какой бумаге.

31 августа

Сегодня день яркий и теплый, но и вчера, хотя не раз шел дождь, все же рисовать было можно. Хуже, пас-



96. Церковь на улице Разина. 1960

мурней — позавчерашний, но тоже утром увидел и успел нарисовать пейзаж с новым домом по пути от метро «Студенческая». Все тот же недостроенный новый стандартный дом, но опять-таки с нового места, и хотя сомневался в целесообразности его рисования,— казалось, что слишком

не, рядом расположилось в нем «новое» со «старым»,— изрядно с ним повозился.

Вдруг зашло за тучи солнце, и мне опять не удалось закончить пейзаж во дворе, с «сооружением»; решил с ним повременить и побрел длинным переулком вдоль заборов и построек, загораживающих железную дорогу. И там в конце концов сделал маленький и беглый набросок: какие-то мастерские, обратные стороны солдатских

97. В Рыбном переулке. 1963



помещений, лужи и грязь на дороге. Знаю, как трудно объяснить зрителю, зачем, куда, для чего такое рисуешь, но как бы хотелось здесь же, в этих же местах написать красками.

Под конец начал рисунок с домом, вокруг которого тоже очень много ходил и прицеливался. Когда его рисовал, деревенская тетка, сильно нагруженная,— шла по направлению к вокзалу в сопровождении малютки, кото-

рая тоже что-то тащила,— заметив меня, чуть ли не закричала:

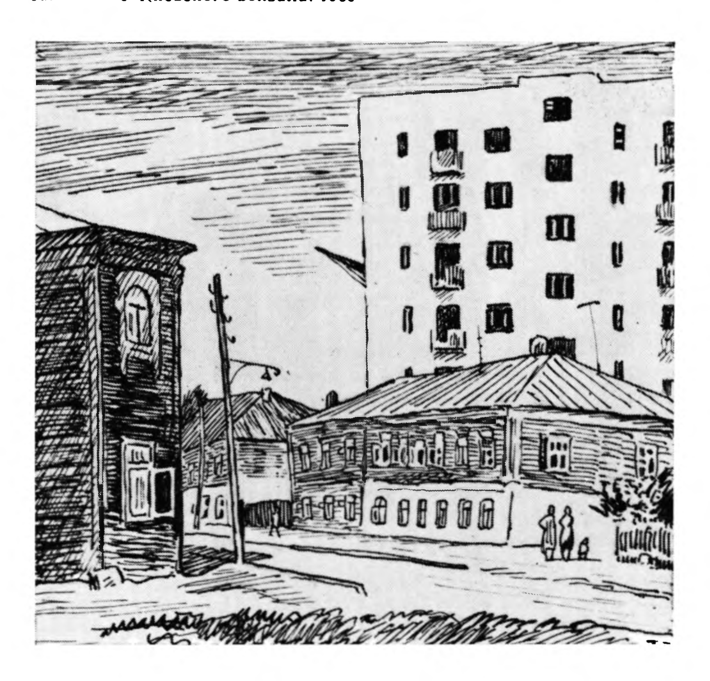
— Эй, ты там! Что, занимаешься политикой?

— Почему политикой?

— Вижу, рисуешь,— критикуешь значит.

Вчера этот рисунок дорисовал и начал еще раз с другого места, весь комплекс старого на фоне нового. Кажется, что начал лучше предыдущего раза, но тоже

98. У Киевского вокзала. 1960



это еще «не совсем то», то есть следовало бы покрупнее или на другом материале, хотя бы на корнпапире.

Сегодня утром дорисовал «сооружение» (вчера дорисовать опять не удалось, так как все было завешено двумя одеялами и простыней) и увидел в этом же дворе опять взволновавшие мотивы: пейзаж с сидящими у деревянной стены дома пенсионерами или же пейзаж со старухой возле голубятни и одноэтажки, в которой она обитает. И в этом же роде, неподалеку, мотив с будкой сапожника, а рядом ворота дровяного склада и у ворот некто, сидящий на скамейке...

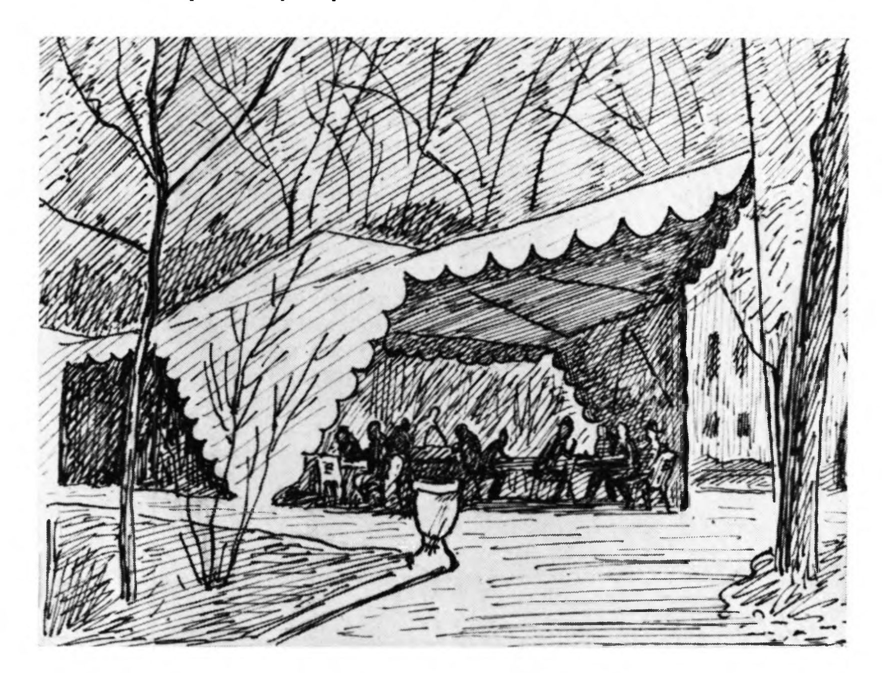
2 сентября

С утра дождь, затем пасмурно. Походив вокруг да около Каляевской, решил поехать рисовать в коридорах дома в Хрустальном переулке. И там, около этого дома начал рисовать церковь, что стоит на углу улицы Разина и Максимовского переулка (тему эту увидел и «сообразил» уже несколько лет назад). Во дворе дома

очень занимают его стены с большими полукруглыми арками, за ними на верхнем этаже тянется коридор, а внизу и еще ниже, в подвалах, разные складские помещения. Сделал во дворе пока лишь набросок, но хорошо знаю, что тема эта очень моя.

Решился-таки без разрешения прораба залезть на леса, чтобы начать рисовать ансамбль из старых торговых зданий на улице Куйбышева рядом с ГУМом (быть мо-

99. На Петровском бульваре. 1960



жет, это московское Сити). Как хотелось бы продолжить рисунок; надеюсь, что этому ничто не помешает. И еще бы нарисовать пейзажи в двух, тоже торговых, дворах, что в переулке напротив ГУМа.

5 октября

В течение четырех дней в очень дождливую погоду методично исходил все переулки в обе стороны от Сретенки, а после начал в этих переулках рисовать. До наступления холодов этот «цикл» мне уже не одолеть, но, быть может, сумею продолжить эту затею с весны; и если в каждом переулке сделаю в среднем по два рисунка, то получится своеобразный цикл и, быть может, в какой-то отдаленной мере, на манер Утрилло.

11 октября

Когда ездил в МОСХ [305], заходил проведать Дмитрия Исидоровича; показалось, что очень сдал, но, быть может, оттого, что был сильно простужен и еще как сле-

305
В июне 1960 года состоялся Первый учредительный съезд художников Российской Федерации. В 1960 году МОССХ (Московский Союз советских художников) был преобразован в МОСХ (Московское отделение Союза художников) РСФСР, его правление разместилось в доме № 7 по улице Беговой.

дует не поправился. Разговор главным образом о книгах, и по этому поводу показывал всякие свои «новости» и, между прочим, монографию о Караваджо, очень хвалил текст. Книга эта у него, как и много раз прежде, «на просмотре» от Алпатова. Взволновал его сообщением, что видел в «демократическом магазине» немецкую книгу о цветах.

7 декабря

В Ермолаевском переулке, в бывшем помещении МОССХа (теперь там помещается Дом художника) состоялся вечер и выставка работ Веры Федяевской и Доры Бродской. Нечто вроде обозрения творческого пути обеих художниц сделал Гончаров, а среди выступавших в прениях — и Владимир Андреевич. Сказал примерно следующее: выставка показалась интересной, многое из теперь увиденного видел и раньше, но теперь иное впечатление, так как работы собрались вместе и поэтому стал виден характер движения во времени. Бесспорно влияние на творчество Д.Бродской Константина Николаевича Истомина. Очень нравятся ее наброски пейзажей с городской толпой. Они яркие, цветные, а у других такое обычно получается серо. Передает движение толпы, яркие пестрые цвета сочетаются у нее в цельное изображение. Все пейзажи в общем нравятся, но к некоторым хочется придраться. Обычно удачен первый план (первый план — задача, так же как всегда задача — небо), но все же иногда здесь и неудачи. В портретах же не всегда удовлетворяет изображение пространства. Недавно читал письма Истомина Чекмазову, и в них, например, такое: «Пейзаж — пейзажно, предмет — предметно, а на краю предмета надо видеть, как он переходит в пейзаж» [306]. Д.Бродская всегда представляется в первую очередь живописцем, но ей и в дальнейшем следует активно проверять свое видение... Теперь относительно Веры: вместе когда-то ездили в Киргизию, много тогда рисовали, но с тех пор забыл Верины работы, а сейчас они даже порадовали, оказались очень верными по наблюдению, в особенности пейзажи с горами и некоторые портреты киргизов. Также понравилось изображение моря, но когда обращаешься к ее гравюрам, хочется и покритиковать. Рисует пейзажи более живописно, и как раз этой живописности недостает в гравировании. Пожалуй, больше следует противопоставлять черные штрихи белым. Но это уже как бы придираясь, а в общем получил от выставки удовольствие. Желает успехов в работе и чтобы ставили задачи больше и дальше.

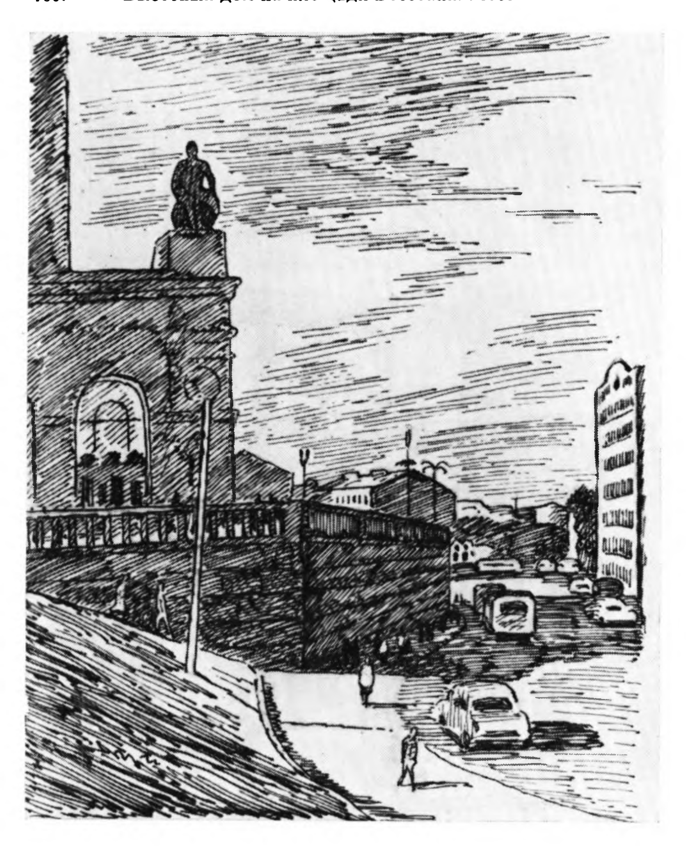
Уже в конце вечера подошел к Владимиру Андреевичу, чтобы подарить ему немецкое издание алпатовской монографии о русской иконе. Предложил позировать мне и Тосе для портрета. Сказал ему, что такое, наверное, вполне окажется возможным после Нового года, когда Тося выйдет на пенсию, и тогда мы сумеем к нему приезжать по этому поводу столько, сколько окажется нужным.

306
Цитата неточная. В.А.Фаворский интерпретирует высказывания К.Н.Истомина о «пейзажной», или «пространственной», живописи и «фигурной», или «предметной». «Эти два вида (почти исключающих друг друга) живописи» Истомин подтверждает примерами из истории русской и французской живописи. Об этом см. письмо Истомина к И.И.Чекмазову от 2 декабря 1936 года в кн.: *Яблонская М.Н.* Константин Николаевич Истомин. М., 1972, с. 118—121.

23 декабря

Прежде, чем продолжать дальше, должен вклиниться с очень запоздавшим рассказом о поездке, еще ранней осенью, на дачу к Владимиру Андреевичу. Как-то секретарь Владимира Андреевича — Миша Рабинович (его мастерская неподалеку от моей) в разговоре упомянул о том, что «дела» у Владимира Андреевича «очень даже неважные», что никогда еще у него не было такого пло-


100. Высотный дом на площади Восстания. 1961



хого настроения, да и самочувствия, как теперь, когда он переехал на летнее время на дачу под Звенигород. Его недавние слова: «Теперь бы доделать книгу» («Маленькие трагедии»). Очень сдал уже после смерти Марии Владимировны.

От Звенигорода надо еще было ехать на попутной машине, но, наконец, очутился в академическом дачном поселке, возле домика, в котором он проводит уже не первое лето. Во дворе многочисленная детвора, и кто-то мне показывает, куда идти. На крыльце показывается Владимир Андреевич, он увидел меня в окно, когда сидел за столом и гравировал шрифт для плаката к юбилейной выставке о Рублеве. В этой же небольшой комна-

те, совсем рядом с Владимиром Андреевичем, почти под его боком, расположилась с работой Маша — делает эскиз керамики для дома, что будет строиться по проекту Гайгарова. Владимир Андреевич еще раз показал мне макет «Маленьких трагедий» и новые, которые я еще не видел, для этой книги гравюры. Я же показывал ему свои литографии и новые пробы гравирований. Когда пора было уже и в обратный путь, к нему заходил живущий в

101. Парадная лестница дома в Рыбном переулке. 1960



этом же поселке Илларион Голицын. Он заходил со своей женой и маленькой, быть может еще полугодовалой, дочкой.

Сейчас заглянул в свои предварительные записи, почти конспект, и хочу просто записать некоторые слова Владимира Андреевича, разные замечания. Когда смотрели гравюры, то по поводу изображения встречи Дон Гуана с Донной Анной, вернее, по поводу моих слов о том, что нравится резкость или точность изображения на этой гравюре земли, он пояснил, что здесь хотел изобразить предвечерний свет от низкостоящего солнца, когда уже

все становится более ярким и контрастным. На мои слова, что кажется очень правильно освещенным стол с трапезой в сцене дуэли у Лауры, заметил, что он (стол) как бы уже в прошлом, так как сцена дуэли происходит уже после пирушки. По поводу изображения Сальери Костя Эдельштейн ему говорил, что слишком уж нехорош, что такой даже может залезть в чужой карман, но последними исследованиями, оказывается, уже, наверное, установлено, что, действительно, он умертвил Моцарта. Совсем в недавнее время были обнаружены записи его покаяния перед смертью. И еще Владимир Андреевич говорил о том, как вообще понимает эти пушкинские трагедии; ему кажется, что в каждой из них хочет себя утвердить или опоэтизировать одна какая-нибудь страсть: скупость, сластолюбие, зависть.

Еще запомнилось его замечание о двух картинах Н.М.Чернышева про Рублева и Черного[307], о том, что ему больше понравился фрагментарный вариант, а в другом ему кажется, что Николай Михайлович не справился с изображением пространства. Изображение мольберта и ход за мольберт ему не кажется нужным, и он даже пытался говорить об этом Николаю Михайловичу, но, поняв, что до того не доходит (как, впрочем, не понял и я; мне как раз понравилось, что есть «ход за мольберт» — помню, что интересовало заглянуть и узнать, на что смотрят Рублев и Черный), перестал настаивать.

307 По-видимому, имеются в виду картины Н.М.Чернышева, показанные на выставке «Советская Россия» в 1960 году. См. об этом запись Вакидина 4 апреля 1960 года.

Замечания по поводу моих литографий: более других понравился пейзаж с высотным домом, похвалил за то, что сумел изобразить пространство, за то, что передний план как бы пропускаешь, а затем вновь, от высотного дома, к нему возвращаешься. Пейзаж с липовой аллеей покритиковал за то, что не слишком понятно, какого роста деревья, и что несколько перечернил (так получилось при печати) стволы деревьев на переднем плане. В «Деревьях в парке» не хватает ощущения, где нахожусь сам, то есть изобразил их слишком во весь рост, но тогда «небо должно больше нависать, как бы уже игнорируя ветви». «Дорога в лесу», кажется, в общем понравилась, лишь нашел, что несколько пустоват «треугольник земли на переднем плане». Рассматривая же мои гравирования, заметил, что нитки, быть может, следовало както показать по ходу их наматывания на катушку, что недостаточно видно, что под собакой не солома, а сено, а также высказал и другие, тоже существенные и точные, замечания[308].

308 Речь идет об автолитографиях Вакидина «Старые дома с гостиницей «Украина» (1960), «Аллея. Новый Иерусалим» (1959), «Осенью в парке. Истра» (1959), «Дорога в лесу» (1959) и его ранних гравюрах на дереве.

Затем еще разговор и о музыке. Привез на дачу проигрыватель и часто по вечерам слушал музыку. Ему тоже очень нравятся Кончерто-гроссо Генделя, и Гендель ему кажется графиком в музыке, а Бах кажется ему иногда слишком серьезным. Хотел бы иметь записи всех симфоний Бетховена.

Во время обеда разговор зашел и о литературе и Владимир Андреевич сообщил, что недавно прочитал роман Хемингуэя о войне в Испании[309] (роман у нас не издавался, но Маше кто-то дал прочитать его в рукописи), роман показался слишком натуралистическим. Пожалуй, такое же впечатление и от Ремарка, недавно прочитал

309 Роман Э.Хемингуэя «По ком звонит колокол».

его «Триумфальную арку» и больше такого уже читать не хочет. Зато очень хорошим показался недавно вновь изданный у нас «Векфильдский священник» Голдсмита: «Вот как бы ни о чем, а какая хорошая книга».

Не забыл ему сообщить о своем разговоре в Гослите об издании его буквиц к «Аббату Куаньяру» [310]. Оказывается, буквицы были сделаны не все, оставалось доделать штуки четыре, а кроме того делались к переводу необычному, то есть новому, который прежде не издавался. Так что как бы выяснил, какого рода и насколько непростые возникнут трудности, если все же затеяно будет их издание. Во время прогулки с Еленой Владимировной побывали на откосе и реке, где Владимир Андреевич рисовал пейзаж для «Пролетающих птиц», и ходили по тем же местам, где обычно гуляет и Владимир Андреевич. По мнению Елены Владимировны, Владимир Андреевич «лишь притворяется здоровым», даже еще в прошлом году он ходил здесь гораздо больше и дальше, и вообще на ногах намного стал неустойчивее.

310
Буквицы были исполнены В.А.Фаворским в технике гравюры на дереве в 1918 году. Они вошли в издание: *Франс А.* Суждения господина Жерома Куаньяра. М., Гослитиздат, 1963.

Обратный путь в город проделал вместе с Машей, и Владимир Андреевич вышел нас проводить до автобуса. В электричке Маша рассказывала о семье, о своем роде, разных родственниках и о молодых художниках из теперешнего круга Владимира Андреевича, то есть главным образом о живущих вокруг него в Измайлове. И сказала, что не так давно Владимиру Андреевичу предложили поехать, так же как и Корину, в санаторий в Италию, но он отказался.

26 декабря

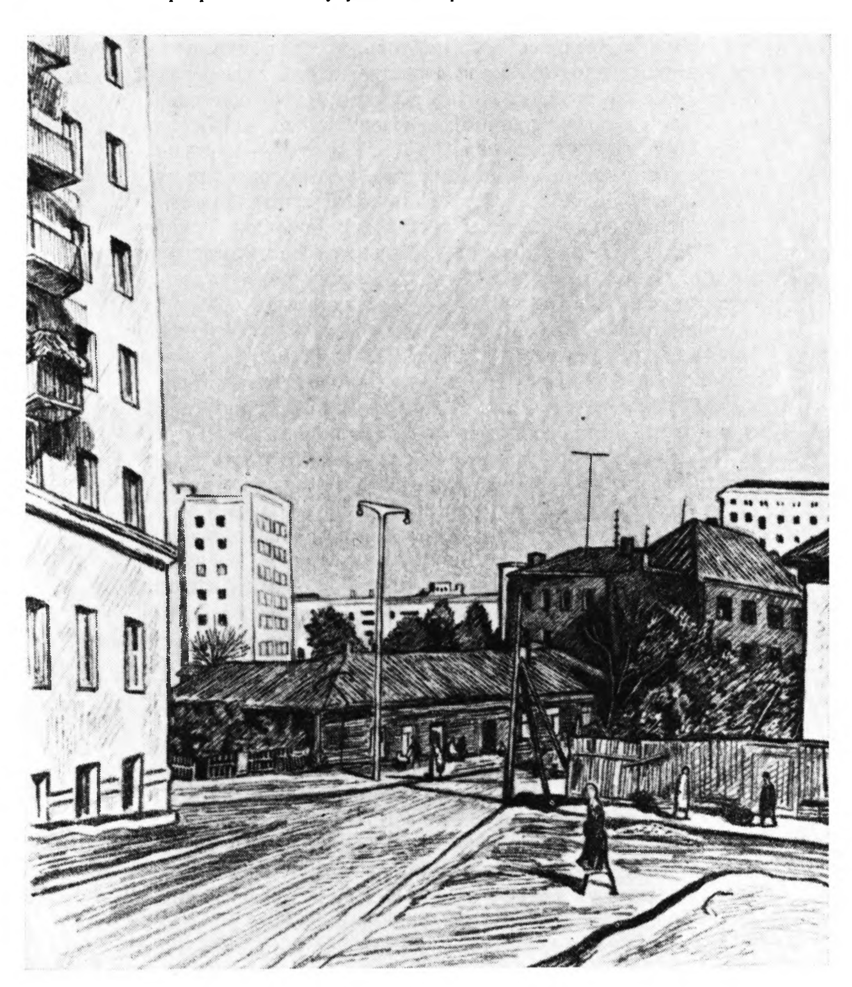
Хочу записать нечто вроде речи, объяснения Владимира Андреевича на творческом вечере по поводу работы над иллюстрированием «Маленьких трагедий». Вечер состоялся несколько дней назад, и в зале, где он происходил (в Ермолаевском переулке), была устроена выставка [311]. На стенах были развешаны не только развороты с гравюрами, но и развороты страниц из макета с рисунками. Сказал примерно следующее (по записям в записной книжке): просит извинить, что будет говорить сидя. Был счастлив, когда Гослит предложил выбрать не только тему, но и формат. «Маленькие трагедии» уже давно хотелось иллюстрировать. Прежде на эти же темы делал гравюры для детгизовского трехтомника, но тогда сделал лишь заставки и концовки. И теперь из тогдашних решений кое-что взял и в какой-то мере повторил. Само литературное произведение очень ценит, оно вызывает восхищение. Трагедии хоть и маленькие, но очень монументальные. В каждой из них какая-либо страсть пытается себя оправдать, украсить, но это не получается, в этом-то и трагедия. «Скупой» — очень суровая; в «Моцарте и Сальери» более тонкое, но тоже злодейство, и оно пытается оправдать себя иначе, чем в «Скупом». Великолепен «Дон Гуан». «Пир» же «во время чумы» понял иначе, чем раньше его принято было понимать: пирует там не золотая молодежь, как изображали прежде, а простые люди, даже мещане, но выше их на целую голову Председатель,— его замечательный гимн в честь чумы.

311
Вечер В.А.Фаворского, организованный секцией графики МОСХа, состоялся 22 декабря. Текст выступления Фаворского в сокращенном виде был опубликован в газете «Московский художник», 1961, январь, № 2, и в книге: *Фаворский В.* О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966. О статье «Как я оформлял «Маленькие трагедии» Пушкина» см. также в записи Вакидина 20 декабря 1963 года.

— Итак, надо было строить книгу, рассчитать текст и сделать макет, придумать и нарисовать титул и все основные иллюстрации,— продолжал Владимир Андреевич.— Они все у меня получились с правой стороны. Их общее расположение в книге, горизонтальное, как бы подчеркивает форзац [312], но в «Моцарте и Сальери» решил все же иллюстрации сделать вертикальными, так как казалось, что этой трагедии больше подходит вертикальный

312
Речь идет о горизонтальной гравюре форзаца, которая при напечатании книги была использована без ведома автора для суперобложки.

102. На перекрестке близ Кутузовского проспекта. 1963



строй иллюстраций. Эскизы делал карандашом, предопределяя в них лишь цвет и иногда направление штриха, да и цвет в рисунке — лишь намеком. Находил все в полную силу лишь в гравюре. В карандаше можешь лишь предположить, а гравюра уже как бы сама подсказывает, что надо делать, даже, наверное, похоже на высечение фигуры

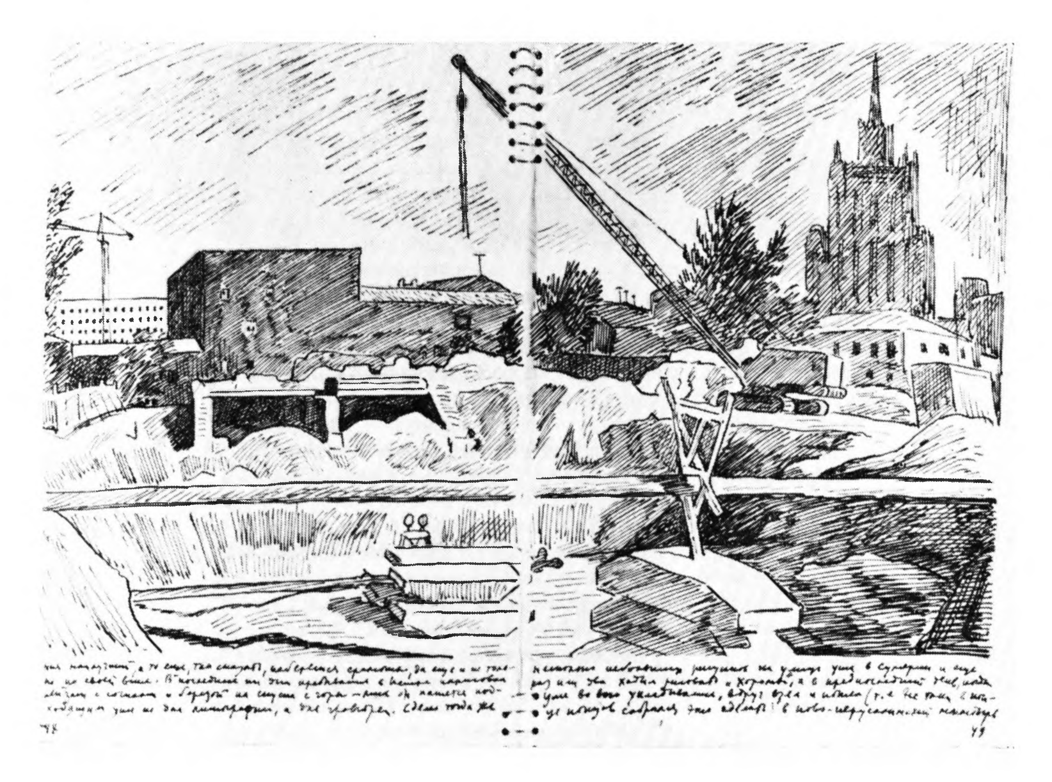
из камня, когда материал тоже как бы подсказывает... Когда делал главный титул, то пытался на нем поместить цветы, но они никак не подходили, все казалось, что у них не тот, какой надо, характер, поэтому решил взять и сочетать ветки кипариса и лавра. Когда рисунка и шрифта на странице немного, очень важно возбудить изображением белое, сделать его как бы более массивным. Передал ли титулом главную тему книги, судить уже не мне, а вам... Затем другие титула, на них маленькие фигуры с надписями. Выгоднее всего, пожалуй, было делать «Скупого», так как на левой стороне тоже тематическое изображение. И еще: когда придумывал сделать все эти иллюстрации, показалось, что для того, чтобы подхватить все бурное течение идей или страстей, одних иллюстраций может оказаться недостаточно, и тогда решил еще сделать рядом с иллюстрациями, в углу страниц, маски или, как в «Моцарте и Сальери», в тех же местах — картуши. «Скупого» делать было проще всего, в этой трагедии суровые люди с простыми страстями... Ивана сделал немолодым, иначе надо было бы делать двух юношей. Труднее всего было делать «Моцарта и Сальери». Существует портрет Сальери, но он на нем изображен уже в старости: все же по этому портрету узнал характерную деталь — что был безбровым. В изображении, где выпивший яду Моцарт, Сальери представлен плачущим. Кто-то сказал по этому поводу, что плачет он крокодиловыми слезами. Да, но это так и могло быть. Сальери таков, но кроме того — это судя по его высказываниям (по Пушкину) — он из тех людей, что берут на себя смелость утверждать, что искусство должно быть такое, а не иное... Далее «Дон Гуан» — это игра и страсть одновременно. Здесь уже в иллюстрациях наибольшую роль играет, пожалуй что, цвет, а когда строишь вещь цветом, очень выгодным оказывается белый цвет на заднем плане. Фасы светлые, спины темные. На второй гравюре приятно было изобразить то, что действие происходит в том же помещении, что и на первой. Посуда после пира — это как бы прошлое, что осталось здесь...

— Иногда говорю о том, что увидел позже, то есть делал как бы еще не это, а лишь потом сообразишь, что именно получается. На первой гравюре, на которой Монах, Лепорелло, Дон Гуан и Анна, трудно было все связать в целое, а потом оказалось, что все связалось. Хотя все и на разных планах, композиция в сущности симметричная. Далее «Пир во время чумы»; здесь поместил, как бы уже в конце книги, большую иллюстрацию на развороте, на них тогда больше помещается пространства. И в «Пире», пожалуй, больше всего «говорят» маски. Между прочим, очень трудно давалась маска Донны Анны, не уверен, что она получилась, взял ее лишь по контрасту с маской Лауры. Очень трудно делать похожими героев, то есть повторять в иллюстрациях один и тот же тип. Задумавшийся Сальери — это одно, плачущий — он уже совсем другой, и как все же сделать, что все это одно и то же? Маски в «Пире»: девушка и смерть, негр и смерть, Председатель и смерть, и, наконец, концовка — факелы (это тогдашняя дезинфекция), лопаты и розы.

Пытался черным изобразить их красными — черное поверх, под него более светлые лопаты и так далее...

— Еще не сделал переплет, почему-то кажется, что переплет должен быть розовым, но в то же время серьезным и даже страшным. Это трудно и пока не выходит. Спросил в издательстве, какой имеется у них розовый материал, а то придумаешь, а потом окажется, что у них другой...

103. Стройка. 1961



Далее Владимиру Андреевичу задавались вопросы: бывает ли, что приходится делать гравюру заново?

— Да, например, гравюру, изображающую лежащую на полу Донну Анну, делал дважды. Пол в этой гравюре взял из прежней, маленькой иллюстрации.

Решал ли пушкинские образы по-своему или по-новому?

— Пожалуй. Например, то, что не золотая молодежь в «Пире»; или же то, что «Моцарт и Сальери» уже иллюстрировал Врубель. Мне нельзя о нем говорить плохо... его иллюстрации старался не смотреть. Компоновать, пожалуй, легче, чем резать, хотя это тоже увлекательно: пока режешь, приходят мысли о том, что, наверное — подобно высеканию из камня, который как бы сам подсказывает форму.

Пользовался ли источниками? (Эльконин).

— Кое-что смотрел: например, когда делал «Дон Гуана», искал нужный орнамент. Но все же не очень заостряю внимание на точном изображении костюмов.

Шестнадцатый век?

— Шестнадцатый. Быть может, Скупой в костюме шестнадцатого века, а Альберт в костюме пятнадцатого, но я уже не придирался.

Кое-что в черновых записях я уже не мог разобрать и выпустил.

1961

21 января

Сравнительно недавно в гораздо большей степени, чем раньше, осознал, что, в сущности, мало старался «делать вещи», а большей частью полагался на непосредственно увиденное и сделанное с натуры. Работал же так, как надо работать, главным образом выполняя заказанное для издательств. А надо так же действовать, когда делаешь и для себя, то есть стараться непременно воплощать, доводить затеянное до ощущения вещи, надо именно делать свой замысел. Рад, что это лучше осознал, когда уже есть мастерская; теперь, если будет еще и здоровье, почему-то уверен, что еще успею научиться работать как следует. И еще кажется, что может помочь — отвлечением от непосредственного — гравирование, скорее всего на линолеуме, или же надо пробовать писать для себя и без натуры, по памяти.

Лучше осознать то, о чем сейчас записываю, помогло общение с соседями по мастерской в Измайлове, то есть помогло наличие мастерской. Сумел осознать, как сильно и в чем еще отстаю от своих товарищей. Как, например, умеет работать, умеет делать вещи Ю.Коровин, какие прекрасные акварельные работы показывали мне Берендгоф и Горшман, и, пожалуй, особенно взволновал молодой Захаров — его новые линогравюры. Сперва увидел, когда он привозил их в мастерские, чтобы показать закупочной комиссии, а затем на жюри третьей эстампной выставки. Среди работ, просмотренных этим жюри (меня тоже выбрали в его члены), его работы оказались из самых интересных, если не самые интересные. Выставка откроется не раньше февраля и так же, как и вторая — в Музее изобразительных искусств, на этот раз, возможно, не только в колоннаде, что над главной лестницей, но и в белом зале. Показывал жюри свои литографии. Всего шесть штук успел сделать после второй выставки. Пока что их все взяли, но что-то, возможно, и отсеется, особенно если не оправдаются надежды на белый зал, а придется тесниться в колоннаде. Новую гравюру специально для этой выставки делает Владимир Андреевич[313]. Она, наверное, как и в прошлый раз, будет помещена на плакате, что Владимир Андреевич и учитывает. На тот случай, если Владимир Андреевич почему-либо не успеет с гравюрой, надо иметь что-то в запасе. Общее мнение, что

313
Имеется в виду гравюра на линолеуме В.А.Фаворского «Добьемся разоружения!» 1961 года. О ней также упоминается в записях Вакидина 18 марта и 1 апреля 1961 года.



104. Н.А.Удальцова и В.Н.Вакидин. 1958

тогда для плаката лучше всего подойдет (выгоднее всего поместить) одна из гравюр Захарова.

2 февраля

На прошлой неделе умерла Надежда Андреевна Удальцова. Был у нее вечером в позапрошлое воскресенье, так как хотела передать мне свои воспоминания об Истомине (это в связи с вечером, посвященным его памяти). Захватил с собой сверток с красками — находился у меня со дня поездки к ней на дачу в начале этой зимы. Как и в прошлые посещения, много и про всякое беседовали и так же, как обычно, смотрели ее живопись. Говорила, где какой стоит холст, я его доставал, ставил возле стула или на мольберт и так, чтобы на него падал как можно лучше свет. Кроме написанного в прошлом году (несколько работ увидел впервые), посмотрели несколько холстов «из прежних». Вновь говорила о том, что непременно будет писать портреты и что по этому поводу уже подготавливаются холсты. Показала небольшую папку с поздравлениями по случаю 75-летия (начало января): подписанное Шмариновым и Горяевым — от МОСХа, от Союза художников СССР подписал С.Герасимов, и даже поздравление из Академии, в котором ее величают не Андреевной, а, кажется, Федоровной. Получением этих бумажек была все же очень утешена, и еще говорила, что очень продвинулось дело с изданием о ней монографии, кажется, даже с цветными репродукциями. И, между прочим, спросила мнение о монографии Гуттузо. Сошлись во мнении, что не слишком все же у него получаются большие полотна, что во многом — подражательно, но есть и удачные, даже сильные полотна.

Опять, как это часто бывало со мной, когда заходил к ней на даче, захотелось нарисовать натюрморт, что,

наверное, возник непроизвольно возле ее постели. Рядом с головой девочки (Фальконета?) репродукция с «Портрета жены» Сезанна, небольшая гипсовая фигурка обнаженной (работа сына?[314]) на фоне темного кувшина с увядшими цветами и над ним же матвеевская «Маска Лермонтова», черная плоская чернильница, несколько книг, несколько пузырьков от лекарств. Не сразу нашелся карандаш, и я сделал, не прерывая разговора, на по-

314
Скульптор А.А.Древин, сын Н.А.Удальцовой и А.Д.Древина.

105. Деревья на тротуаре. Майори. 1964



следней странице записной книжки со всего этого небольшой набросок.

Когда уже собирался уходить, попросила принести из передней небольшой холст с еще неоконченной работой. Сказала, что уже давно и неудачно начатый натюрморт решила написать заново, для чего его вновь, но уже несколько по-другому составила. Светлого металла кофейник с черной ручкой, бутылка, луковица и что-то еще. И все это на сероватом фоне стены, «которая что-то никак пока не получается». Сказал ей, что несколько излишне выделяется на стене электрический выключатель.

С этим согласилась, а что, пожалуй, несколько одинаковы все красные, знает сама и все это еще будет писать.

Уже когда надел пальто, вспомнила про воспоминания об Истомине:

— Виктор, Вас обманула... Начала живопись, и так от этого уставала, что было уже не до воспоминаний.

Свой последний натюрморт она писала еще два раза.

Во время гражданской панихиды в МОСХе на Беговой были развешаны ее работы: около двадцати полотен разных периодов, а также и последний, вполне законченный натюрморт с кофейником.

22 февраля

Вчера Борис Берендгоф показывал в мастерской у Коровина работы покойного своего брата Георгия. Кроме меня и Коровина еще смотрел искусствовед Костин. Просмотр и отбор из сохранившегося у жены Георгия в связи с предполагаемой выставкой и вечером его памяти [315]. Нежность и тонкость его работ (главным образом рисунки и офорты). Знал его немного, иногда случайно встречался и разговаривал и хорошо помню,— отдаю себе отчет,— как в свое время он влиял, то есть как когда-то сильно нравились его работы. У родных почти ничего не сохранилось из его книжной графики, а мне она прежде казалась и, пожалуй, продолжает казаться очень своеобразной, чем-то очень сильной.

315
Выставка произведений Г.С.Берендгофа состоялась лишь в 1979 году.

18 февраля

О выставке югославского художника Мило Милуновича до того, как на ней побывать, слышал от соседей по мастерской в Измайлове, и это были лишь положительные, почти восторженные отзывы. Это тоже один из очень ярких представителей «нового стиля». О многих его работах (мне они кажутся несколько однообразными) можно сказать, что они красивы. Но все же, мне кажется, что такое искусство идет лишь от эстетических, вкусовых желаний, а не от непосредственных наблюдений натуры. Можно и нужно находиться под влиянием разных художников, но только когда — почти всегда не сразу — начнешь видеть пластическое в натуре, в самой жизни,— начнешь создавать «свою музыку». Пытаюсь все это сформулировать, чтобы самому себе объяснить, почему мало понравилось искусство Милуновича и почему опять произвела большое впечатление живопись Истомина, что увидел на выставке его работ, наконец-то организованной в новых выставочных залах МОСХа (на Беговой) [316].

316
В дневнике Вакидина есть дата открытия выставки произведений К.Н.Истомина — 30 декабря 1960 года. Каталог выставки вышел в 1961 году.

18 марта

Успел побывать на вернисаже Третьей выставки эстампа. Выставку удалось устроить в белом зале Музея изобразительных искусств, и общее мнение, что она интереснее предыдущей, которая была года полтора-два назад и тоже в музее, но не в роскошном зале (открывая выставку, Горяев между прочим сказал, что страшно выставляться в тех же местах, где висели картины Рембрандта или Тициана), а над лестницей за колоннами.

Большой успех у Гурия Захарова, который выставил большие и очень интересные линогравюры. Мне кажется, что это один из наиболее интересных теперь графиков и что он сильно вырос как художник со времен предыдущей эстампной выставки. Илларион Голицын тоже выставил интересные линогравюры, и особенно мне кажется значительным его портрет Владимира Андреевича, который тоже, специально для этой выставки, награвировал на линолеуме композицию на актуальную тему о необходимости разоружения. Предполагалось, что гравюра будет помещена на плакате, но более подходящим оказался гравированный пейзаж В.Федяевской — изображение столицы [317].

317
В.К.Федяевская. «Вдали — Московский университет». 1960. Гравюра на линолеуме.

Наиболее сильные и интересные работы были именно в этой технике, да и по количеству работ она, пожалуй, тоже оказалась на первом месте, то есть становится все более и более модной. Быть может, это из-за простоты и удобства ею пользоваться: перестает быть необходимым посредник — мастер-печатник, как в литографии да и в офорте.

21 марта

Сейчас хочу записать о выставках и в первую очередь про выставку Истомина, которая не только на меня, но и на многих произвела очень большое впечатление, хотя оказались и такие (с одним из таких спорил), которым она казалась выставкой второстепенного художника, подражателя достижениям новой французской школы. На выставке был несколько раз, смотрел работы при искусственном и дневном освещении, и несмотря на то, что знал, насколько она неполно представляет творчество Константина Николаевича (помню много его работ, каких не оказалось на этой выставке, например, не оказалось ни одного из его индустриальных пейзажей), все равно всякий раз мне было что смотреть, всякий раз ощущал нечто новое. Выступивший на вечере его памяти [318] Эльконин, между прочим, говорил о том, что при жизни его искусство как бы не признавали, считали второстепенным, но что теперь оно как бы созрело — нам стало ясно его значение. Но мне оно было ясно всегда, и эта выставка лишь подтвердила, лишь усилила эту ясность. Для многих выставка оказалась большой неожиданностью, в особенности для молодых, многие даже никогда не слыхали этой фамилии, и вполне естественным было их недоумение — почему так? Ведь так значительно, так интересно. Но среди узнающих его впервые оказались, как ни странно, например, и такие, как искусствовед Алпатов — он почти впервые знакомился на этой выставке с его работами. По поручению инициативной группы организаторов выставки я позвонил ему и предложил выступить на вечере, но он отказался именно по этой причине. И так получилось, что, встретившись с ним на вернисаже и разглядывая вместе живопись, я рассказывал ему о Константине Николаевиче (каков он был, как учил и даже вскользь о сложности взаимоотношений с Владимиром Андреевичем). Алпатов согласился с тем, что Истомин не был эпигоном французов. Разговор об этом был, как раз когда стояли и восхи-

318
Вечер памяти К.Н.Истомина состоялся на его выставке 17 января 1961 года.

щались его «Утром» (картина прибыла на выставку из Русского музея)[319]. Если есть в ней сходство с Матиссом (такая же ясность и метафоричность цвета), то есть и отличие: какая-то иная, своя, во всем плотность и бо́льшая, быть может, пространственная ясность.

319
Картина К.Н.Истомина «Утро». 1931. ГРМ.

— И еще,— добавил Алпатов,— есть что-то русское в цвете, от древних фресок, икон.

Рад был увидеть на выставке и другую, тоже му-

106. Деревья в парке. Старая Руза. 1964



зейную, работу Константина Николаевича, его «Вузовок»[320] (из Третьяковки, где не только не экспонируется, но даже хранится не на подрамнике). Не видел ее много лет, но все же о ней вспоминал и думал. Встреча с ней ничуть не разочаровала, а даже наоборот: мне кажется, увидев, сообразил по поводу нее что-то новое или иное. Многое оказалось вне экспозиции, причем из сильных, интересных работ.

320
Картина К.Н.Истомина «Вузовки». 1933. ГТГ.

Встреча и разговор на выставке с Николаем Михайловичем Чернышевым. О работах Константина Николаевича говорил с восхищением и рассказал о том, как во время войны ему пришлось кочевать с Кавказа в Самарканд, но уже не застал Константина Николаевича, незадолго до его приезда там умер.

Еще хочу в заключение сегодняшнего писания хотя бы кратко добавить и о своих с Константином Николаевичем отношениях. Учился у него, к сожалению, не с первого курса, не на основном отделении, когда Констан-

тин Николаевич, по рассказам товарищей, производил на учащихся особенно сильное впечатление,— наверное, тогда имел возможность быть особенно активным. Например, он ставил натюрморты на полу вдоль всей стены и учил принимать во внимание расстояние от изображаемого до изображающего (фрагментарность вблизи и пейзажность издали). Но и на третьем и четвертом курсе Полиграфического института он тоже как педагог был очень акти-

107. Деревянный дом в Болшеве. 1964



вен; помню, как требовал рисования при живописи, и мне кажется, что именно от него услыхал о промежутках между предметами, что они тоже имеют силуэт и в какой-то мере и форму и что, только принимая их во внимание, возможно видеть и мыслить цельно. Как импонировал, даже казался похожим на Бальзака. Как у него было интересно бывать, как умел замечательно рассказывать, каким вкусным кофе угощал. Именно от него услышал (помню, что рад был это услышать) о том, что Сергей Иванов — замечательный русский живописец, то есть, оказывается, то, что любил и ценил французскую живопись, ему ничуть не мешало правильно, трезво понимать и ценить достижения русской. Помню, как однажды мне объяснял, что значит видеть и рисовать реалистически: изображая телегу, не следует ограничиваться только схематическим, только правильным ее построением, а надо, например, замечать, как оглобля «неправильно» изгибается, даже как проходит в ней трещина, то есть какая она есть на самом деле, замечать в ней все характерности. Помню разговор о жи-

вописи (по поводу моей композиции о колхозном хоре) [321]: говорил, что в первую очередь необходимо отмечать все более-менее локальные отношения, а затем, уже поверх, писать валеры, ими уже строить форму и пространство. Пример — «Дама с веером» Терборха [322], которая написана вся (в особенности лицо и руки) мелкими мазочками сверх какого-то основного подкладочного тона. Еще помню, как не рекомендовал «выдумывать» композицию, а увидеть, взять ее прямо с натуры, то есть говорил о том, что непосредственный набросок может стать основой большой композиции. Мне кажется, что последней рекомендацией, как и разъяснениями о недостаточности для реалистического изображения лишь схематически правильного, как бы отчасти, полемизировал со «школой Фаворского»; по этому поводу, быть может, запишу уже в другой раз.

321
См. об этом также запись Вакидина 24 апреля 1938 года.

322
«Портрет дамы» Г.Терборха. 1660-е годы. ГМИИ им. А.С.Пушкина.

1 апреля. Боткинская больница. Москва.

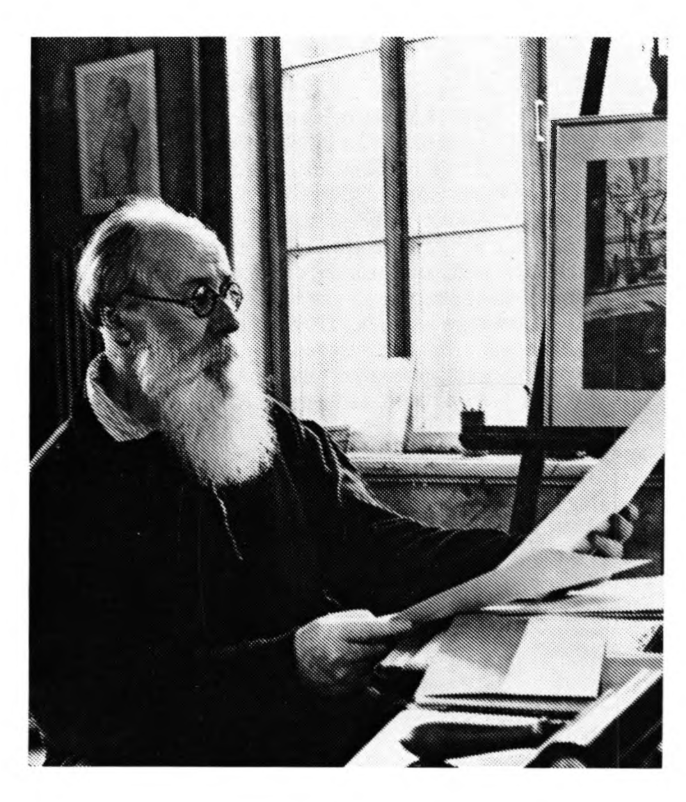
Прежде, чем продолжать о выставках, должен сперва записать о поездке к Владимиру Андреевичу (4 марта) и о письме, что получил от него здесь в больнице. Поехал уже вечером из мастерской в компании с Илларионом Голицыным. Главная цель нашего визита — узнать, как обстоит дело с гравюрой, так как рассчитывали, даже был уговор, что непременно попадет на плакат эстампной выставки. Застали за работой над гравюрой и даже увидели пробные оттиски. И как раз был занят правкой отдельных промахов — был недоволен тем, как получились глаза у старика и солдата, и еще не было окончательно решено, следует ли высветлить силуэт женщины. И был недоволен, даже, быть может, озадачен свойствами нового сорта линолеума, он менее рыхл, на нем можно делать более тонкие линии, но он, пожалуй, слишком тонок, и при изображении силуэтов на светлом фоне, при оборке вокруг силуэтов, приходится резать до доски, на которой линолеум наклеен, так что как бы уничтожается рельеф поверхности и уже приходится действовать вслепую, лишь по памяти. Попутно разговор: на чем, на каком материале можно резать большие гравюры. Кроме продольных досок, еще можно резать, и в сравнительно большом формате, по торцу яблони. На такой доске Владимир Андреевич когда-то награвировал портрет Истомина [323]. Но яблоневые доски плохи тем, что очень боятся сквозняков. От сквозняка даже гнутся.

323
В.А.Фаворский. «К.Н.Истомин». 1918. Гравюра на дереве.

Затем разговор о необходимости как-то отделить текст гравюры от текста плаката. Рассказал Владимиру Андреевичу, как не смогли «по чисто техническим причинам» напечатать второй, подкладочный цвет на моем плакате для выставки Матвеева [324], после чего Владимир Андреевич согласился с тем, что проще всего напечатать гравюру на слабой серой подкладке, и Илларион вызвался сделать черновой макет плаката.

324
Вакидин оформил каталог и афишу выставки А.Т.Матвеева, состоявшейся в Москве в 1959 году.

Затем Владимир Андреевич стал показывать рисунки — портреты, что сделал за последнее время. К серии двойных портретов прибавились: «Билль и Ливанов», «В.Федяевская с сыном» и, быть может, наиболее интересный «И.Голицын и Г.Захаров». Последний рисовал с очень близкого расстояния и поэтому «как бы с пропус-



108. В.А.Фаворский в своей мастерской. Конец 1950-х гг.

325
Имеются в виду карандашные рисунки В.А.Фаворского: «А.Билль и А.Ливанов», 1960, ГМИИ, о нем см. также в записи Вакидина 11 декабря 1961 года; «В.К.Федяевская с сыном», 1960, ГМИИ; «Г.Захаров и И.Голицын», 1961, ГРМ; «Ирина Коровай», 1960; «Соня Зеленская», 1959, ГРМ.

ками». И еще два женских портрета: «Ира Коровай» и «Соня Зеленская» [325]. Первый интригует, так сказать, сжатостью рельефа, второй импонирует особой монументальностью и конструктивностью. Меня с Тосей тоже хочет непременно нарисовать, и я вновь — о том, что это теперь вполне возможно: Тося не работает, стала уже пенсионеркою.

— Вот хорошо, она пока отдохнет, а я несколько освобожусь от своих обязательств,— то есть его занятость работой над гравюрой и необходимость окончательно разделаться с «Маленькими трагедиями». На стене оттиск с еще не законченной гравюры для форзаца, пока еще в один цвет, лишь подкрашенный.

Напомнил Владимиру Андреевичу, что когда-то хотел нарисовать меня с Урусевским.— Да, помнит, и сообщил, что кто-то ему говорил, что Урусевский вновь занялся живописью. Я рассказал ему, как случайно с Урусевским встретился и он говорил, что пишет модель вместе с Гончаровым.

Маша позвала пить чай в другую комнату, и уже за столом Владимир Андреевич спросил, читал ли его статью и каково о ней мнение. Оказалось, что спрашивает не о статье, напечатанной в каталоге Истоминской выставки, как я подумал, а о статье, напечатанной в первом номере «Творчества» [326]. Тогда еще ее не читал, а прочи-

326
Статьи В.А.Фаворского: 1. «Константин Николаевич Истомин». — В каталоге: Выставка произведений профессора живописи Константина Николаевича Истомина (1887—1942). М., 1961. С сокращениями опубликована в книге: *Яблонская М.Н.* Константин Николаевич Истомин. М., 1972. 2. «Две задачи». — «Творчество», 1961, № 1.

тал лишь на следующий день, купив номер журнала по пути в мастерскую, а затем, когда уже из больницы писал ему письмо с поздравлением по поводу 75-летия, написал ему несколько слов и про статью, но об этом несколько позже.

Помню, что за чаем разговор коснулся и музыки: Владимир Андреевич сообщил, что недавно Больц послал ему грампластинки с записью музыки Баха. Ему кажется, что «Страсти по Матфею», которые ему были подарены еще в прошлом году,— наиболее сильное из того, что у него есть Баха. И сказал что-то еще об особой в них силе выражения трагичного.

Затем сказал, что сейчас читает Тагора и о Тагоре, так как ему хотят заказать или уже заказали его портрет [327] по поводу празднования в этом году юбилея. Еще помню, что говорил о новом издании сонетов Шекспира, для которого сделал новую суперобложку. В этом издании вольно обошлись с заставками, с их чередованием (в первом издании точно придерживались его макета), и теперь получилось, что их как будто бы до бессмысленного стало много.

327 В.А.Фаворский исполнил лишь карандашный эскиз портрета Р.Тагора.

Обратный путь — тоже с Илларионом, который, когда мы только вышли от Владимира Андреевича и лишь спустились по лестнице, толкнул одну из дверей, и мы оказались в комнате (кажется, в мастерской Жилинского), стены которой были густо увешаны большими детскими рисунками. Нечто вроде выставки или даже музея из работ самого младшего поколения художников, проживающих в этом доме (рисунки внука и внучек Владимира Андреевича, младшего Жилинского, кажется, младшего Суханова и кого-то еще).

В своем письме Владимиру Андреевичу, между прочим, написал примерно так (по случайно сохранившемуся черновику): «Не так давно прочитал Вашу статью в «Творчестве» и в ней почему-то особенно интересным показалось о декоративности. Сейчас у меня здесь нет Вашей статьи, но, кажется, Вы говорите в ней о том, что по-настоящему декоративным цвет может быть, если он функционален, то есть спасение от дурной декоративности — в вещности. Поэтому помню, что, читая Вашу статью, подумал о настоящем цвете древнерусского искусства, который действительно не назовешь лишь чисто декоративным, и это потому, что древнерусское искусство (его фрески, иконы и др.) было функциональным, но только в особом, уже высоком смысле (вера, религия)». И написал ему также и о его последней гравюре: «У меня в мастерской случайно оказался оттиск с последней Вашей гравюры «Добьемся разоружения». Илларион менял для выставки оттиск и забракованный из-за помятой бумаги положил ко мне в папку, а я в мастерской его окантовал и повесил на стену, и когда кто-либо ко мне заходил, то, рассматривая гравюру, непременно о ней как-либо высказывался. Один из художников, скорее живописец, чем график, желая определить, почему «все-таки не приемлет», обозвал ее лубком. А мне показалось, что такое определение лишь говорит о сходстве, о связях Вашего искусства с народным искусством, с лучшими традициями рус-

ского искусства. По-видимому, древние народные картинки подражали (быть может, не сознавая того) наилучшим образцам древнерусского искусства».

Все это сейчас здесь записываю, чтобы также переписать письмо Владимира Андреевича. Получить его почти не надеялся, и поэтому очень ему обрадовался. Письмо кажется драгоценным еще и потому, что уже с давних пор я как бы неравнодушен к его почерку, он



109. Весенние деревья. Майори. 1964

всегда мне казался особенным и замечательным, и поэтому всегда втайне мечтал иметь хотя бы еще один его автограф.

«Милый Витя, конечно мне очень жаль, что Вы лежите в больнице и поэтому не могли быть у меня. Было очень хорошо. Андрей Дмитриевич был как всегда тамадой и остроумно командовал, Горяев плясал какой-то своеобразный танец и т. д. Произносились речи.

Относительно моей статьи. То, что Вы высказываете, это уже ее развитие. Как и естественно у думаю-

щего человека. Она ужасно кратка. Относительно плаката — рад, что Вам нравится, а я немного к нему придираюсь. Хотелось бы при строгом силуэте растащить фигуры по планам.

На днях получил письмо от Вали Стариковой. Ей поручили в Хабаровске сочинить передачу обо мне по телевизору. Просит совета. Кое-что посоветовал, но в письме трудно. Может, уточнит вопросы, тогда будет легче советовать. Но одно, что она обо мне думает — уж очень в грандиозном плане. Ну, выздоравливайте.

Всего хорошего. 22 марта 61. В.Фаворский».

Мне кажется, что некоторая неуверенность, неясность в начертании отдельных букв и слов — не от старости, а скорее от болезни.

28 июня

Восемнадцатого, то есть уже десять дней тому назад, съездил к Владимиру Андреевичу. Хотелось бы про это не скомкать, но ощущаю, даже знаю, что память уже многое растеряла и еще то, что нет физической возможности (из-за необходимости спешить) записывать все это как следует. Еле поднялся мне навстречу, а затем вскоре, в общем разговоре, и кажется, между прочим, сообщил, что болезнь с ног переходит на руки и, по-видимому, уже больше не сможет гравировать на торце; недавно предложили награвировать портрет Баха и он решил отказаться. (Согласился награвировать Павлинов, хотя не гравировал уже много лет и несмотря на то, что «музыку Баха не любит». Кто-то спросил его, почему же он так долго не гравировал? Оказывается, лишь потому, что ничего за это время ему гравировать не предлагали. Володе Чернецову рассказывал его сын: «Опять, как когда-то в детстве, за столом сидит папа и «стучит».) Но будет еще пытаться гравировать на линолеуме, показал рисунок для гравюры на тему «Да здравствуют дети»[328] и рассказал, что еще очень хочется изобразить, и тоже на линолеуме, композицию с загораживающей ребенка женщиной[329]. От чего-то страшного, быть может, от войны. Волнует то, что это можно очень здорово сделать в материале: фигура должна быть черная, силуэтная, примерно так же ее сделать, как получилась старуха в гравюре «Добьемся разоружения».

328 В.А.Фаворский. «Да здравствуют дети. Долой войну». 1961. Карандаш. Гравюра не была закончена в связи с болезнью.

329 Существует лишь небольшой рисунок такой композиции.

Затем рассказал мне о том, что начал писать и, быть может, написал уже не меньше половины, статью об абстракционизме[330], но сейчас в нерешительности, стали одолевать разные сомнения — во-первых, почти совсем не знает продукции современных абстракционистов и затем еще сомневается в том, что сумеет где-либо такую статью напечатать.

Дал прочитать свою небольшую статью о детском творчестве[331], будет напечатана в каталоге выставки детских рисунков. В двух больших папках — главным образом присланные из ГДР и Китая гравюры. Мне показалось, что не очень высокого качества, и все это в обмен на гравюры Владимира Андреевича. Он же все ему присланное отправит в колхозный музей. Одобрительно ото-

330 Статья В.А.Фаворского «По поводу абстрактивизма в искусстве». Датирована следующим после состоявшегося разговора днем — 19 июня 1961 года. Публикуется в книге: В.А.Фаворский. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988.

331 *Фаворский В.А.* Об искусстве детей. 1961. — Вступ. статья в альбоме: Искусство наших детей. М., 1962. Приводится в кн.: *Фаворский В.* О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966.

332
Имеется в виду школьный художественный музей в селе Пархомовка Харьковской области. Его организатор — А.Ф.Лунев, учитель истории. В.А.Фаворский дарил свои гравюры музею, а также обменивал свои гравюры на произведения немецких, мексиканских и китайских художников для музея «пархомовцев».

333
В.А.Фаворский. «Иван Бруни с женой». 1961. Карандаш. Рисунок не окончен. О нем см. также в записи Вакидина 11 декабря 1961 года.

звался о руководителе и организаторе этого музея [332] — похвалил за то, что не собирает масляной живописи, а лишь гравюры и разную графику и есть даже нумизматический отдел. «Я им сказал: не старайтесь делать Третьяковку, а делайте Эрмитаж». В этих же папках оказались его портретные рисунки. К недавно сделанным двойным прибавился еще портрет И.Бруни и его жены [333]. Сходство большое, но мне показалось, что как бы недорисован или, быть может, все же слабее предыдущих по выполнению. Пояснил — что рисовать тоже уже трудно. Некоторая затертость оттого, что, когда рисуешь, невольно рукой же, рукавом трешь рисунок. Затем еще посмотрели содержимое небольшой папки с оттисками разных экслибрисов; так как были и дубликаты, решился попросить. Охотно подарил два оттиска, но не без труда на них расписался.

Уже после чаепития (в обществе с Еленой Владимировной) пришла живущая в этом же доме Ира Коровай, и Владимир Андреевич попросил ее поставить на проигрыватель принесенную мной пластинку — партитуру Баха в исполнении на клавесине Ландовской. Два раза встречался с его взглядом, лукаво-веселым,— когда звучал менуэт и во время заключительной токкаты. Еще прослушали баховскую же сонату для двух скрипок (Ойстрахи), а затем почитал ему из записной книжки кое-что из последних стихотворений Пастернака. Не ожидал, что у него могут быть такие простые. Когда разговор зашел о даче, выяснилось, что будет жить в том же академическом поселке возле Звенигорода, что и в прошлом году. Возможно ли устроиться где-либо, если не в этом поселке для ученых, то поблизости от него, и мне? Ему кажется, что вполне возможно рядом, в деревне.

По поводу живописи Володи Чернецова (Володя подарил ему на день рождения одну из лучших своих работ — «Портрет натурщицы»):

— Такой чудак, запрятал в такой дальний угол, что мы не смогли найти, а уже потом случайно обнаружили... Вообще Володя нравится как художник, а вот висит его живопись, и невольно начинаешь придираться — например, не нравится, как нарисован воротник.

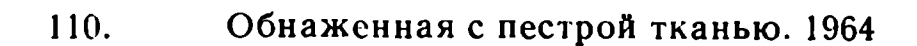
И еще запомнил, как сказал об искусстве будущего (кажется, об этом должен говорить в статье об абстракционизме):

— В нем будет и о космическом, но постепенно вернутся к самому простому, к природе.

22 октября

Кажется, что такого большого перерыва в моих записях еще не было. Накопилось, о чем записать, опять много, надо бы по порядку, но проще все же начать с того, что кажется главным. Из Истры написал письмо Владимиру Андреевичу, в нем о том, как хотелось поселиться с ним рядом, и объяснил, почему с этим не вышло. Ответ получил чуть ли не через месяц, причем письмо пришло с ташкентским штемпелем, то есть кто-то опомнился и опустил его в ящик лишь в Ташкенте. Владимир Андреевич пишет:

«Милый Виктор, получил Ваше письмо. Конечно, жаль, что Вы не здесь, но была бы Вам подходящая дачка, которая сдавалась. Это, правда, совсем отдельный домик с водопроводом и канализацией, в две комнаты и сенцы без кухни, с электричеством, но довольно дорого, кажется по-старому — две с половиной тысячи. Снабжение хорошее: лавочка в деревне и в поселке фургон гастронома, который два раза в неделю привозит вещи по



110. Обнаженная с пестрой тканью. 1964

заказу. Интересно, что эта дача выявилась вдруг, и хозяйка хотела, чтобы поселился художник.

Пейзажи здесь сколько-то однообразные, либо лес смешанный, либо очень далекие дали с далеким видом на Звенигород. Конечно найти интересное можно, особенно если походить.

Относительно Николая Михайловича. Не знаю, легко ли с ним сойтись, но, конечно, он очень интересный человек. Я живу так себе, мне мешает жара. Тогда я чувствую себя слабым и ничего не делаю. Вообще работаю мало, мне задали много делать гимнастику и это отнимает много времени. Заходит Ларион, он гравирует заказное для выставок и обижается, что не приходится рисовать. Ну, когда-нибудь встретимся, я хотел бы Вас нари-

111. В процедурной. 1965



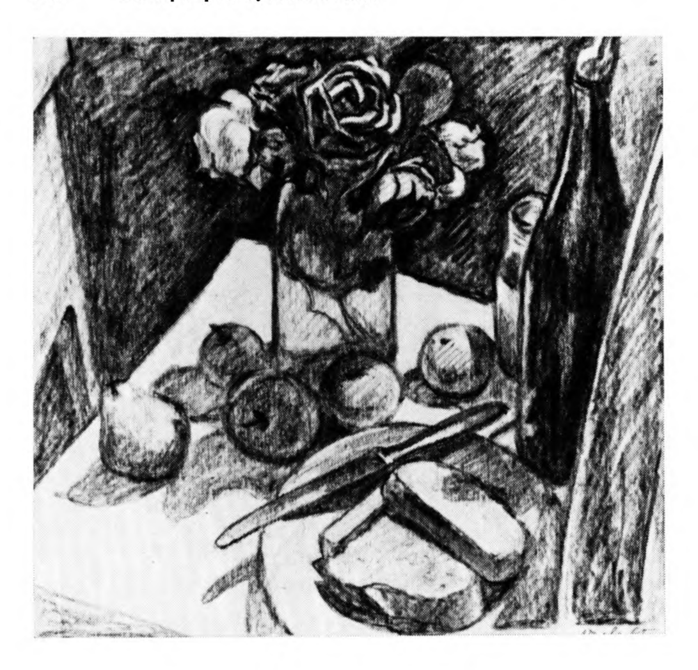
совать, но это в Москве. Поклон Тосе. Всего Вам хорошего. Будьте здоровы. 30 июля 1961 г. В.Фаворский» [334].

334 Оригиналы писем В.А.Фаворского Вакидину возвращены семье Фаворского.

«Относительно Николая Михайловича» — это по поводу того, что я в письме сообщил ему о встречах в Истре с Чернышевым и, кажется, тогда написал также о том, что встречи эти мне его ни в какой мере не заме-

нят... В начале сентября, уже в Москве, когда был у себя в мастерской, зашел Миша Рабинович и сообщил, что «дела у Владимира Андреевича совсем плохи», что он в больнице и там вчера ему уже сделали операцию. Плохо ему стало еще на даче. Положение продолжает оставаться серьезным, утром температура была 38, а сейчас к вечеру за 40... В последующие дни через Рабиновича узнавал, что постепенно становилось получше и что у него

112. Натюрморт с бутылкой. 1965



посменно дежурили Дима Жилинский, Илларион Голицын и Миша Рабинович. Я же к нему в больницу так и не собрался, отчасти оттого, что вновь начала меня беспокоить хроническая болячка, и еще и потому, что приходилось вечерами находиться возле мамы (уже давно поняли, что ее нельзя одну оставлять дома). Позвонил к Владимиру Андреевичу домой на другой день, как он вернулся из больницы. На вопрос к Елене Владимировне [Дервиз], когда можно навестить, ответ: в любое время будет мне рад.

Собрался поехать лишь через несколько дней, в пятницу двадцатого. Показалось, что мне немного обрадовался, спросил, как здоровье и что поделываю. Часто ли бываю в мастерской и как насчет гравирования по линолеуму. Сообщил ему, что теперь рисую на улицах пейзажи и что, рисуя, часто рассчитываю в дальнейшем «осуществлять» нарисованное не только в литографии, но и гравированием. И еще объяснил, почему не работал в мастерской уже более полугода.— Спросил, в каких местах рисовал с натуры.— Перечислил, и, кажется, ему показалось особенно интересным, когда сказал, что рисовал с

плоской крыши, что над третьим этажом высотного дома на площади Восстания (рисовал пейзаж, но вместе со статуями, что находятся на этой же крыше).

Перед тем, как начать кормить Владимира Андреевича, Дима [Шаховской] дал мне прочитать напечатанный на машинке текст выступления французского художника Жана Базена на французской выставке [335]. В нем как бы разъясняет принципы современного искусства. Чи-

335
Выставка французской живописи в составе французской национальной выставки. 1961. Москва, Сокольники.

113. Два гладиолуса. 1965

тая вслух, я предположил, что далее, наверное, уже пойдет речь, как бы в защиту абстракционизма. Владимир Андреевич:

— Нет, читайте дальше, все же не так, хотя, впрочем, он с ним как бы деликатничает.

Согласился со мной в том, что вряд ли Малевич, Кандинский или Шагал своим искусством показали или выразили, как кажется Базену, «сами того не подозре-

вая», как бы «русскую душу». Спросил Владимира Андреевича, видел ли он что-либо Малевича, кроме его знаменитого «Черного квадрата»[336]. И оказалось, что тоже, кажется, ничего не видел.

336
К.С.Малевич. «Черный квадрат». 1913. Холст, масло. ГТГ.

Рассказал ему, как я в свое время был разочарован в станковых, уже позднего периода, работах Татлина, наверное, слишком ожидая увидеть какие-то особые пластические качества.— «Да, пожалуй, что так»,— но все же уважал и уважает его за понимание материала.

Еще я вспомнил о том, как, показывая какую-либо из своих работ, Татлин непременно обращал мое внимание, и всякий раз это было какое-нибудь особенное, непременно очень хорошо выдержанное дерево, например, некоторые из своих работ он написал на досках, что раздобыл, сломав какой-то старинный буфет.

Также, еще в начале разговора, Владимир Андреевич почему-то вспомнил и заговорил (кажется, Розенблатт рассказывала содержание какой-то картины) об Урусевском. Он говорил ему о том, что собирается участвовать в экранизации «Анны Карениной», и советовался, стоит ли за такое браться. Тогда Владимир Андреевич ясно ему не ответил, а позже подумал о том, что, быть может, следует попробовать подобное сделать вроде как монтаж. Например, у Прокофьева, в его «Войне и мире» многое совсем не получилось, и было бы, наверное, намного лучше, если бы просто решил показать, какая Наташа, например, или какой Петя Ростов и так далее.

— И как раз именно так выгодно показывать — не статично, а в движении, во времени: вот Наташа танцует, затем читает, с кем-то говорит, то она в профиль, то в фас, то со спины. И такой же показ выгоден при иллюстрировании, а иначе, только с одной точки зрения показать что-то похожим, пожалуй, и невозможно.

Спросил Владимира Андреевича, слушает ли музыку.

— Как же, как раз сегодня прослушал сонаты Моцарта и Генделя. О музыке последнего думал, что он проще, а эта его соната оказалась даже слишком сложной.

Я привез для Владимира Андреевича пластинку с Концертом Баха (ре минор) в исполнении Рихтера и поэтому спросил Диму, кто у них вообще ведает пластинками и не помнит ли он, есть ли у них такой концерт. Владимир Андреевич, услыхав наш разговор, уверенно сказал, что такого концерта нет, после чего Дима наладил проигрыватель и я включил музыку. Владимир Андреевич, хотя уже явно устал, очень внимательно, даже сказал бы, активно ее слушал. Сказал мне, что вторая часть как бы совсем не похожа на Баха, а третья, быть может, еще лучше первой и что в целом концерт замечательный.

Я обратил внимание на то, что картина Петрова-Водкина висит как раз напротив его постели (лежит головой к окнам, а она напротив окон), но не сразу заметил, что реставрирована и даже покрыта лаком. Показалось (и это высказал вслух), что красный цвет одеяла на ребенке стал несколько интенсивнее. Владимир Андреевич объяснил, что такое впечатление, быть может, потому,

что от лака картина стала значительно теплее. От этого все же пострадала ее эстетическая сторона, но зато картина, наверное, сколько-то выиграла в смысле своей сохранности.

Появление трехлетней внучки Даши, ее настоятельные требования вновь запустить проигрыватель, после чего Владимир Андреевич попросил поплотнее закрыть на нем крышку. Добродушно наблюдал, когда я немного поиграл с Дашей в прятки (снимая очки, уверял в том, что уже совсем ничего не вижу).

Затем Дима позвал в другую комнату пить чай. Ушел туда, с Владимиром Андреевичем не попрощавшись, а когда уходил домой, в его комнате уже не было света.

Обратный путь проделал вместе с Илларионом, но прежде, чем покинуть этот дом, заходил еще с ним минут на пять или десять к Ефимовым, то есть к вдове деда жены Иллариона [337]. Бывал у них и раньше. Комната, заставленная и увешанная работами не так давно умершего старика Ефимова и его первой жены — художницы Симонович. Между прочим, Илларион обратил мое внимание на два старинных портрета крепостных художников. Их недавно реставрировал тот же мастер, что и картину Петрова-Водкина, но только здесь лакировка оказалась подходящей и эстетически.

337
А.Н.Ефимова-Ветрогонская.

11 декабря

Затеял показать Владимиру Андреевичу рисунки. Сперва хотел показать только лучшие из последних, а затем вспомнил, что не показывал ему почти ничего из нарисованного после, так сказать, «персональной выставки». И первый раз (ездил к нему в середине прошлого месяца) повез серию портретных рисунков, сделанных еще зимой 58 года, из тех, что рисовались по вечерам у Л.А.Жолткевич и у Фрадкиной, а также многие из рисунков, что делал летом 58 и летом 59 годов в НИЛе [338].

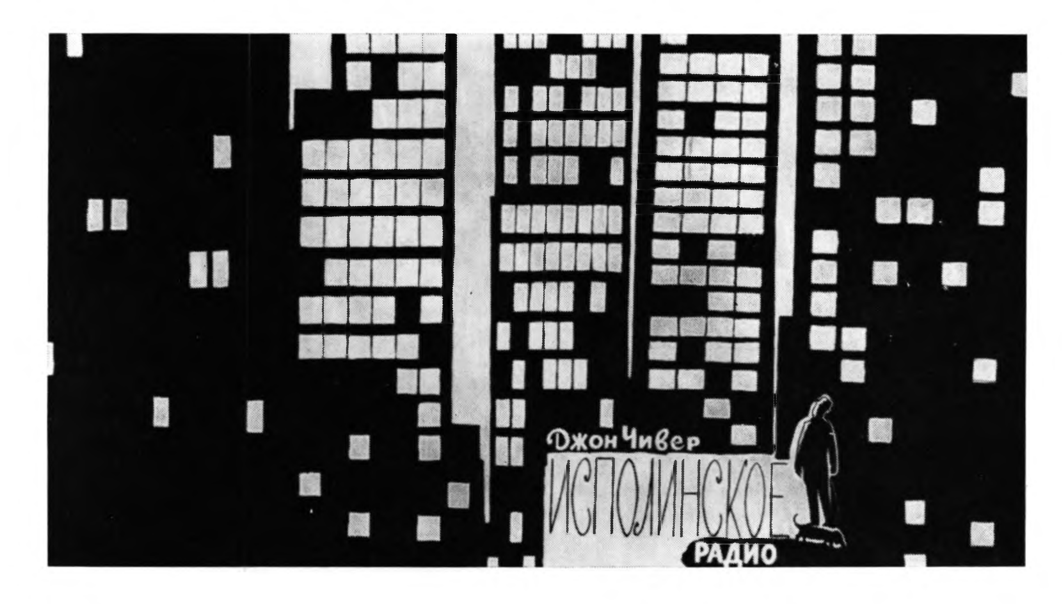
Приехал к нему примерно в полдень и застал сидящим за столом, за чтением газеты. Почти сразу же стал ему показывать, так как уже в час должна была прийти массажистка, и как раз к ее приходу успел все показать. Мне кажется, что смотрел он с большим интересом, и я не мог не запомнить его заключительной фразы о том, что «некоторые из рисунков показались превосходными»; а когда я уже уходил, он посожалел, что наше свидание было слишком коротким. Затем, уже через несколько дней, М.Рабинович мне передал, что он сожалеет, что так быстро пришлось смотреть мои рисунки, и что будет рад, если приеду еще и привезу опять эти или уже другие рисунки.

338
Дачный кооператив «Наука и литература» в Подмосковье.

Собрался поехать к нему еще лишь седьмого этого месяца. В тот день зашел в редакцию к В.Чернецову. Узнав, что собираюсь вечером поехать к Владимиру Андреевичу, Володя поехал со мной, сперва ко мне в мастерскую за рисунками (был у меня в мастерской впервые), а затем к Владимиру Андреевичу. Застали его лежащим в постели и сперва обо всем разговаривали; и, между прочим, разговор, не помню, в какой связи, зашел о Н.М.Чернышеве. Мы с Володей рассказали о встречах с Николаем Михайловичем в Истре, а Владимир Андреевич о том, как Ни-

колай Михайлович работал много и интересно в Самарканде, во время войны, как ходил там, почти шатаясь (такая же неуверенная походка была у него и в Истре), по городу, часто ночами, а затем писал, как бы по памяти, замечательные пейзажи с луной. И тогда очень умел, наверное, умеет и теперь, вставить в пейзаж фигуры. И что он да и его друзья С.В.Герасимов и М.С.Родионов (прежде Николай Михайлович с ними очень дружил) начинали

114. Суперобложка к книге рассказов Дж.Чивера «Исполинское радио». 1962



с очень пластического видения, все они прежде, каждый по-своему шли от пластического образа. Таким художником Николай Михайлович остался до сих пор.

Далее — вообще о нелегкой, даже тяжелой жизни во время войны, в Самарканде. Покидал Владимир Андреевич Москву «более чем легкомысленно», имея в кармаме всего лишь триста рублей, а в Самарканде далеко не сразу снова начал преподавать в изоинституте, который тоже туда эвакуировался. Сперва, можно сказать, что бедствовал, но затем постепенно стали более-менее обживаться, и уже позже, когда в Самарканд перебрался с семьей Чернышев, он сумел ему быть полезным, помог ему в Самарканде устроиться. И вообще всегда к Чернышеву относился с большим уважением, всегда помнит, что именно он научил писать фреску.

И еще вспомнил, как Николай Михайлович одно время хотел писать с него для задуманной картины Дионисия. Сказал ему, что не считает себя подходящим, так как Дионисий был как бы святым. Оказывается, не совсем, из рукописных притч известно, что был грешником, ел не вовремя скоромное, за что и был наказан — ослеп. «Это в доказательство мне, что я вполне подходящ для

прообраза Дионисия»... Рассказывая далее о пребывании в Самарканде, Владимир Андреевич вспоминает и Истомина, и о его последних днях:

— Преподавание — это творчество, самоотдача себя, своего творческого «я» студентам; общаясь с ними, как бы стараешься быть для них интересным, то есть как бы постоянно творишь и постепенно к этому так привыкаешь, что уже не можешь жить иначе... Мне несколько

115. Журнальная заставка к роману Ж.Сименона «Мегрэ и строптивые свидетели». 1971



раз таким образом приходилось выходить из колеи, и тогда как бы не знаешь, что с собой делать, а Истомина хотя окончательно не отстранили, но постоянно сильно оттирали, и он это всегда больно чувствовал и переживал. Мне следовало бы его не покидать, не отдавать умирать в больницу. Но я не смог около него быть до конца, так как тогда же начались припадки у Марии Владимировны и она меня от себя не отпускала.

Я спросил, быть может, Константину Николаевичу вовсе не следовало бы уезжать тогда из Москвы?

— Безусловно... Да и сам, если бы был один, никуда бы из Москвы не уезжал. Очень боялась бомбежек Мария Владимировна, еще совсем была маленькой Маша,

и не очень взрослым был Ваня... А он даже оставил в Москве мать, а там ему, главным образом из-за климата, из-за того, что был уже болен, оказалось совсем неподходяще. Иначе, наверное, чувствовал бы себя в Сибири, куда его, в какое-то хорошее место, приглашала приехать Дора Бродская.

Я как бы ему возразил, сказав, что во многих местах Сибири и Урала было тоже не сладко, вкратце рассказал о том, как в Перми, фактически от голода, погиб П.И.Львов.

Еще от Миши Рабиновича знал, что Владимир Андреевич начал делать керамику. Лежа в постели, Владимир Андреевич часто поглядывал на висящую напротив, расписанную Машей тарелку и начал придумывать в свою очередь разные для нее мотивы росписи, а затем сделал несколько совсем небольших (на оборотной стороне листов настольного календаря) эскизов таких композиций. И один из эскизов даже начал рисовать «в натуру». Теперь Миша Рабинович должен принести уже соответствующим образом подготовленную тарелку, и Владимир Андреевич на ней сделает по своему рисунку как бы сграффито. Мне кажется, что без особой уверенности, без особого энтузиазма, но хочет все же этим заняться:

— Вот лежу и сколько-то еще буду жить. И по-видимому... и по-видимому, все же еще есть возможность сделать что-либо и по поводу керамики.

Рассказал ему о том, что вновь попал в списки участников будущей выставки оформлений и иллюстраций для книг советских авторов на современную тему.

Владимир Андреевич о том, что из современных книг недавно прочитал очень даже неплохую книгу Солоухина, его «Владимирские проселки», но чтобы ее делать, надо точно знать, что и как, быть может, следует посмотреть, что у Солоухина есть еще, так как Солоухин пишет просто и неплохо... Еще прочитал, из новых, «Ледовую книгу» Смуула. Тоже симпатично, но все же книга изрядно скучновата и тоже — чтобы такое иллюстрировать, материал, пожалуй, надо знать досконально.

Сказал ему, что сейчас читаю интересную книгу В.Алексеева, его дневник путешествия в 1907 году по Китаю. Он тоже недавно читал дневники — дневники Миклухи-Маклая, раньше их читать не приходилось, и тоже читал их с интересом.

Его уже, наверное, безнадежную беспомощность наглядно понял, когда Маша приподнимала его с постели к столу.

На этот раз показывал ему главным образом рисунки пейзажей, прошлогодние и сделанные в этом году, истринские и городские, те, что сделал уже по возвращении из Истры. Владимир Андреевич резюмировал о моих рисунках, и, пожалуй, о моих работах с натуры вообще, примерно так: литографии более романтичны, быть может, более цветные, чем просто рисунки, но последние все равно чем-то драгоценнее. Многие из них можно покритиковать за чрезмерную подробность рассматривания, но, с другой стороны, в такой их правдивости и простоте, быть может, их главное достоинство. И то, что ча-

сто все в них как бы одного цвета. Сам он так не делает, все хочет увидеть и сделать как бы разного цвета, но нравится и так, как у меня, и, между прочим, так же, как бы одним цветом, часто решает пейзажи в своих гравюрах Захаров. Недавно он показывал ему свои гравюры, и тоже такая особенность ему тогда в них понравилась.

Затем, когда уже Владимир Андреевич опять лежал в постели, Илларион, мне кажется, очень развлек его разными новостями. Владимир Андреевич с интересом слушал и даже его расспрашивал, и, между прочим, Илларион рассказал о том, что был на обсуждении оформления вновь открытых двух или даже трех молодежных кафе и кто что говорил на этом обсуждении.

Уже когда собирались уходить, Владимир Андреевич, как бы спохватившись, спросил у В.Чернецова, видел ли он его последние портретные рисунки. Нет, он их не видел, и Владимир Андреевич объяснил, в какой они находятся папке. Ему самому, пожалуй, больше всего из двойных портретов нравится портрет А.Билль и А.Ливанова. Улыбнулся и ничего не возразил, когда я сказал, что ему удалось выразить, подметить характер Ивана Бруни (в последнем, незаконченном двойном портрете его с женой). Объясняя о борьбе предмета с пространством, какую особенно остро ощущает, изображая портреты, он опять вспомнил своего любимого «Себастьяна» Мессины (из Дрезденки) — о том, что как бы старается приблизиться к такому стилю и радуется, когда несколько получается:

— Где-то только предмет, а тут это уже и пространство.

Сейчас вспомнил и чувствую, что следует записать о том, что Владимир Андреевич в разговоре с В.Чернецовым, когда расспрашивал его, что делает, очень возражал против живописи при электричестве. Примером большой неудачи считает одну из работ А.Гончарова, которую сперва увидел при электрическом свете, и она показалась тогда неплохой, а затем, когда эту же работу увидел днем, уже нашел ее никуда не годной. Мне, все же, продолжает казаться, что при электрическом освещении писать вполне возможно, и даже помню вполне удачные примеры: например, вечерний натюрморт Ечеистова, что видел у Л.А.Жолткевич. Свои опыты писания при электрическом освещении в расчет не принимаю.

1962

31 января — 12 февраля

Опять же прежде всего хочу записать еще о двух посещениях Владимира Андреевича.

Выбрался к нему лишь 19-го вечером, то есть не был у него более месяца. Когда вошел, проветривалась его комната, была открыта дверь на балкон, и он лежал тепло закутанным, голова была покрыта красным шерстяным одеялом или пледом. После проветривания, когда закрыли дверь на балкон, он поинтересовался, чем я

теперь занят. Я рассказал, как возился с обложкой для книги Стельмаха [339], что пришлось сделать восемь разных эскизов обложки, но так и не смог угадать, чего хочется автору, вернее, его переводчику с украинского на русский. Также рассказал и о случайном разговоре с молодым художником, с ним пришлось ехать из «иностранного» издательства. Сказал мне, что чувствует себя несколько неловко, так как именно ему пришлось делать

339
Роман М.А.Стельмаха «Правда и кривда».

116. Журнальная иллюстрация к роману Ж.Сименона «Мегрэ и строптивые свидетели». 1971



после меня обложку для книги Стельмаха, и что я, наверное (ему так кажется), как бы облегчил ему задачу угодить переводчику. Каким образом? Хотя бы тем, что ему уже было ясно, чего не надо делать. И что он сделал и угодил, даже не прочитав текста.— «Как же и что Вы на ней нарисовали?» — «Нарисовал две ветки дерева: одну сухую, а другую с листьями». — «Почему же именно ветки?» — «Потому что они как бы символизируют у меня (и ни разу у Стельмаха) название, то есть «кривду» и «правду». — Так с блеском, в сжатые сроки «вышел из положения». Мне как бы урок: как надо оформлять современную литературу. У меня тоже бывали «современ-

ные решения», но, кажется, ни разу не приходилось придумать что-то мало-мальски дельное, даже не прочитав текста (быть может, как исключение — лишь одна обложка для «Географии нефти», но, кажется, читать текст тогда и не предлагали).

Не могу восстановить, вспомнить последовательность всего разговора, не помню, почему именно, в связи с чем зашел разговор о Мефистофеле из «Фауста». Владимир Андреевич опять, то есть я слышал об этом от него не впервые, сообщил, что представляет его как бы горожанином, причем уродливым и неуклюжим, чуждым, так сказать, пониманию природы, и что у него — но это не сразу выясняется — не ступни человека, а очень для него неудобные лошадиные копыта... Я напомнил ему о том, что в свое время для этого образа он находил подходящим некоего Шостье. Да, он помнит.

В «Литературке» от 19 января появилась заметка «Гравюры Фаворского в Лондоне», и в ней о том, как некий владелец лондонского художественного салона господин Эрик Эсторик недавно в третий раз посетил Москву и открыл для себя одного из самых замечательных графиков Европы — Владимира Фаворского. Он заявляет, что пробыл в гостях у Владимира Андреевича два дня и был потрясен увиденным [340].

340
Посещение Фаворского Эриком Эсториком и устроенная им выставка гравюр Фаворского в Лондоне освещены в статье Ю.А.Молока «Фаворский за рубежом. Обзор литературы». — В сб.: Искусство книги. 1961—1962. Вып. 4. М., 1967, с. 79—80, а также в «Книге о Фаворском». М., 1967, с. 78—80.

О том, что приезда этого господина в Комбинате графических искусств ожидали, я, кажется, уже записывал, и Лия Ратнер даже просила меня по этому поводу принести в комбинат свои литографии тоже. Но, кажется, на этот раз господин действительно интересовался лишь работами Владимира Андреевича, а от Миши Рабиновича (он вроде как секретарем у Владимира Андреевича) даже слышал разговор о том, как именно происходил его визит к Владимиру Андреевичу. Со своим спутником он советовался по-еврейски, а Миша, о чем они переговаривались, «почти все понял». Отобрали около трехсот гравюр, забрали их с собой, и у всех, даже, кажется, у Владимира Андреевича, создалось впечатление, что забрали их бесплатно. Что-либо разузнать по этому поводу долгое время почему-то не удавалось, и Владимир Андреевич даже начал утешать: «Ну, ничего, зато устроит в Лондоне выставку».

Когда Владимир Андреевич сказал, что хочет рассказать мне про разные происшедшие с ним приключения, я спросил, имеет ли он в виду визит лондонского торговца?

— Да, и про это,— ответил Владимир Андреевич,— в общем, в конце концов выяснилось, что сколько-то он все же должен будет уплатить, так как как-то это все было оформлено в комбинате документами. А другое приключение было такое: многие много раз собирались написать про меня как бы статью для монографии, но на этот раз один искусствовед,— Владимир Андреевич, кажется, назвал фамилию,— взял и написал [341], и написал в общем неплохо, даже изложил мою теорию, но, говоря о разных моих работах, излагает лишь литературную сторону дела. Говорю ему: вы бы при разборе моих работ применяли бы также и знание моей теории. Отвечает, что

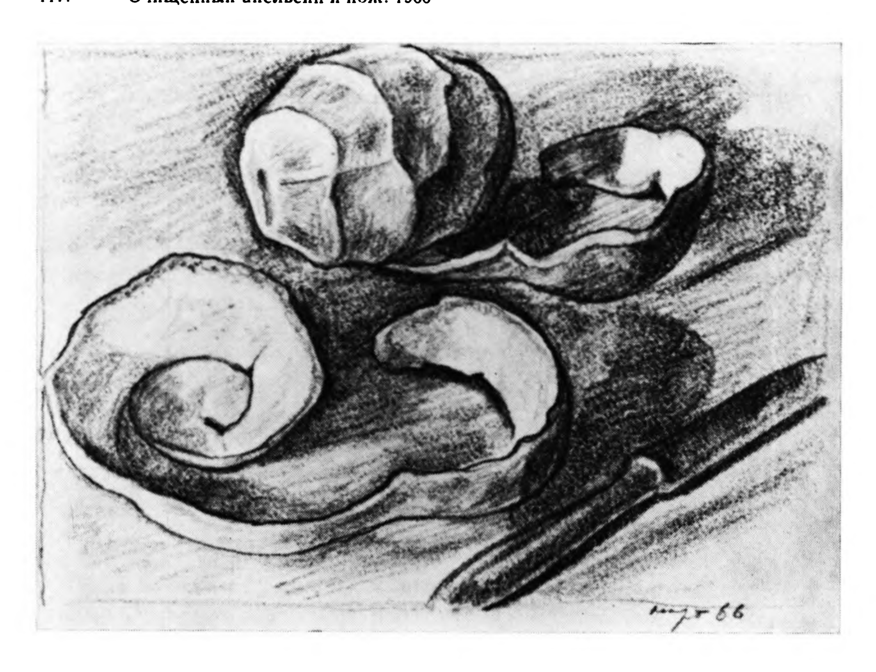
341
В 1964 году в издательстве «Искусство» вышла книга Ю.Я.Халаминского «Владимир Андреевич Фаворский».

не может... А оформить монографию взялся Андрей Дмитриевич, не слишком представляю, как сможет справиться со шрифтовой частью.

Владимир Андреевич, спросив меня, читал ли в «Литературке», в том же номере, где стихи Солоухина, статью о книге Турбина [342], стал говорить о том, как вообще непросто писать об искусстве, как легко впасть при этом, так сказать, в ересь. Этот Турбин, по-видимому, за-

342
Турбин В.Н. Товарищ время и товарищ искусство. М., 1961.

117. Очищенный апельсин и нож. 1966



щищает так называемую условность искусства. А понятие условного искусства и есть одна из ересей. Надо говорить не об условном, а об обусловленном искусстве — обусловленном каким-либо материалом,— и тогда становится возможным делать все как бы живым, характерным самое жизнь.

Я напомнил ему о том, что, наверное, как раз по этому поводу говорил Мейерхольд (Владимир Андреевич тоже немного читал записи, опубликованные А.Гладковым) [343] — о том, что неверно противопоставлять театр условный театру реалистическому, и условный реалистический театр — вот наша формула. Нет, все-таки это не кажется Владимиру Андреевичу верным, ему кажется, что говорить о каком-то условном театре это тоже ересь, что это тянет в крайность. Говорю ему, что, быть может, возможно говорить или мыслить об условности искусства, когда как бы характеризуешь новые качества современного искусства, например, так называемое обнажение приема — в такой мере, как теперь, все же его раньше не было... Нет, Владимиру Андреевичу кажется, что все это

343
Имеются в виду публикации А.К.Гладкова о В.Э.Мейерхольде в журналах и альманахах 1960—1961 годов.

не меняет дела и лишь обусловленность, а не условность, все ставит на место.

Еще он читал (вернее, ему читали) мемуары Эренбурга [344].

344
Книга И.Г.Эренбурга «Люди, годы, жизнь».

— Вообще довольно интересно,— и обратил внимание на то, что Эренбург о всех вспоминает, так сказать, добрым словом, даже о таких, о которых, по справедливости, следовало бы говорить не только доброе.

— И еще, прочитав у Эренбурга о встречах с художниками,— сказал Владимир Андреевич,— стал думать о том, как он представляет себе кубизм, и по разным его высказываниям показалось, что представляет его в виде рисования разными неправильной формы углами, а на самом деле кубизм — это целое мировоззрение или миропонимание. Это — как бы когда ясно, четко видишь в пространстве предметы, это когда пространство четко, так сказать, четче обычного, строится предметами. Когда пространство как бы освещено солнцем и поэтому хорошо видишь и понимаешь в нем предметы, так, например, бывало в изображениях Дюрера. Работы раннего Пикассо — это то же самое, что и Дюрер. У Пикассо есть рисунки, в которых он строит пространство одними предметами, похожими на бумеранги и обточенные камни, и они, соприкасаясь между собой в каких-то точках, строят как бы пустое пространство. Получается уже как бы мистика из предметов. Впервые я от него услыхал это слово как бы в положительном значении. Фигуры в рисунках Тышлера, про которые не скажешь, что у них внутри, также представляются Владимиру Андреевичу кубистическими.

— Кажется, что кубистом был Гоголь,— продолжал Владимир Андреевич.— Например, его Шпонька во сне представляет материю в виде жены: «Дайте мне полтора аршина жены» — и тому подобное... Когда-то видел иллюстрации Шагала к его «Мертвым душам» [345], и там, в некоторых местах, мне кажется, все же эта особенность почувствована.

345
Иллюстрации М.З.Шагала к поэме Н.В.Гоголя «Мертвые души» были исполнены в 1923—1927 годах, офорт.

Затем я прочитал Владимиру Андреевичу несколько китайских сказок из книги «Глаза дракона» (привез для того, чтобы показать свое оформление этой книги) — про старого мастера Лу Баня. Мне кажется, что сказки Владимиру Андреевичу понравились, и он, как бы им вслед, рассказывает две негритянские сказки — «симметричную» про лису и кошку и про шакала, верблюда и льва.

Кроме сборника китайских сказок, я захватил еще с собой веркоровское «Молчание моря», тоже в моем оформлении. Книги он нашел «симпатичными», а потом стал говорить о том, что недавно все же пробовал гравировать по линолеуму, но это оказалось для него слишком, даже чрезмерно трудным — «все равно как неточеными штихелями»,— и сделал еще один рисунок в натуру для тарелки (женская голова в круге, но сдвинутая основанием к краю), а другой рисунок, который я видел у него прежде, перенес на тарелку и уже на ней его выцарапал (нечто похожее на сграффито), и Миша Рабинович должен ее обжечь на фабрике. Разговор зашел об орнаменте, и я напомнил, как легко и много он придумывал орнаментов, работая над костюмами для «Великого государя».

— Да, и тогда тоже многое придумывал, лежа в постели, и даже часто, проснувшись ночью, вообразишь, в каком костюме один, какого он цвета, а затем думаешь, как должен быть одет в таком случае другой, чтобы вместе они составили бы уже одно целое... И однажды, так же вот, лежа, придумал парадную одежду для Грозного, помню, как она тогда в театре всем понравилась. Вся в мелкую золотую точку.

118. Вечером на краю деревни. Сенеж. 1970



Затем Владимир Андреевич вспомнил, что недавно принесли из Гослита несколько экземпляров «Маленьких трагедий», напечатанных специально для Владимира Андреевича, то есть не так, как было в тираже, а уже как бы в полном соответствии с тем, как он задумал. Листья на рисунке переплета розовым, а не зеленым, гравюра на своем месте, а не на супере.

— Но, все равно,— посмотрите на второй, задний форзац.

Оказывается, во всех присланных экземплярах наклеен в перевернутом виде.

Рассказал ему, что недавно перечитал «Маленькие трагедии» и что в его книге они показались особенно прекрасными. Согласился со мной, когда сказал, что обычно иллюстрации лишь мешают чтению:

— Еще с заставками и концовками как-то можно мириться, но а уж иллюстрации...

Кажется, во время этого разговора вошла Ира Коровай и сообщила, что по радио только что говорили

о Владимире Андреевиче и его работах в связи с выдвижением на Ленинскую премию. И оказалось, что он за разговором забыл включить приемник, обычно же в это время непременно слушает последние известия.

Еще вспомнил, как во время разговора вошел внук Ваня и показал Владимиру Андреевичу только что нарисованное сражение Аякса. Владимир Андреевич заметил, что у Аякса почему-то нет щита. Оказывается, Ваня попросту забыл его нарисовать. Когда Ваня ушел, Владимир Андреевич сказал о том, что ребята, внуки, теперь с увлечением читают Гомера, а до этого увлекались «Джангаром» и что его длинные повторы их нисколько не пугали и не утомляли...

Когда я уже одевался в передней, Маша предложила выйти через мастерскую, чтобы показать там свои новые работы — эскизы и уже начатое, в натуру, для керамики. Много интересного, хотя и преемственного, мне так кажется, от Владимира Андреевича и Никиты.

17 февраля — 19 февраля

День двадцать девятого января получился как бы совсем не рабочим. Сперва сдавал в «Вокруг света» орнаментальные заставки, уже в пятом часу поехал в мастерскую и только по дороге сообразил, что сегодня уже вряд ли смогу там что-либо начать делать, не лучше ли съездить к Владимиру Андреевичу? Зашел в мастерскую к Иллариону Голицыну, надеясь, что может оказаться попутчиком, но он тоже поздно приехал в мастерскую и горел желанием еще поработать. Между прочим, посоветовал зайти к В.И.Костину (у него тоже на Сиреневом мастерская) и посмотреть фотографии с картин Петрова-Водкина. Посмотрев фотографии, поехал-таки к Владимиру Андреевичу и около восьми вечера уже входил к нему в комнату. Он лежал и читал книгу.

— Читаю Вашу книгу о Китае. Вообще, все это похоже на то, что читал о Китае прежде, на «Троецарствие» [346], например, и разные другие китайские романы, из которых тоже узнаешь о том, как запросто там соседствуют нищета, грязь с высочайшими достижениями культуры и интеллекта.

Сказал ему, как захотелось к нему приехать и еще хотелось поделиться с ним впечатлением от чтения воспоминаний о Мейерхольде А.Гладкова. Он их тоже уже читал, но затем оказалось, что лишь напечатанные в «Тарусских страницах», а я, кроме того, еще и опубликованные в альманахе «Москва театральная», где, между прочим, подробно описаны интересные для него репетиции пушкинского «Бориса Годунова». Книга была со мною, и он охотно согласился послушать про эти репетиции.

— Про Пимена очень интересно,— сказал потом Владимир Андреевич,— но, в сущности, что Пимен именно такой, несколько смешной, у Пушкина нигде не говорится,— но согласился, что мог быть и таким, и в особенности для того, чтобы расшевелить, сбить с шаблона актера. Прослушал с интересом все описание репетиций.

Я спросил его: был ли Мейерхольд на спектакле «Двенадцатая ночь», не знает ли о нем его отзыва? Нет,

346
Имеются в виду книга В.М.Алексеева «В старом Китае. Дневник путешествия 1907 года» и книга Ло Гуань-чжуна «Троецарствие», исторический роман XIV века.

ничего не знает, но помнит, как в то время спектакль, в 35 году, разные театральные деятели считали еретическим и его много и часто тогда критиковали. Согласился со мной, что был как бы главным в постановке, но это было лишь благодаря тому, что в него верила Гиацинтова [347], верила и так доверяла, что все делалось, как он находил нужным. Например, вспоминает, как возражали некоторые из актеров против колонн, им казалось, лишь мешают и загораживают. Он же считал, что наоборот (а позже

347 Спектакль «Двенадцатая ночь» В.Шекспира был оформлен В.А.Фаворским в 1933 году в Московском Художественном театре 2-м (МХТ-2). С.В.Гиацинтова была одним из режиссеров спектакля. Об этом см. также статьи В.А.Фаворского «Я первый раз работал на театре...» 1933 года и С.В.Гиацинтовой «Приход мастера» 1935 года. — Книга о Владимире Фаворском. М., 1967.

119. Натюрморт с сахарницей. 1971



стало ясно и другим), что помогают, дают возможность более активно играть, более активно двигаться, хотя на какой-то миг, возможно, с каких-то точек зрения, что-то и загораживали.

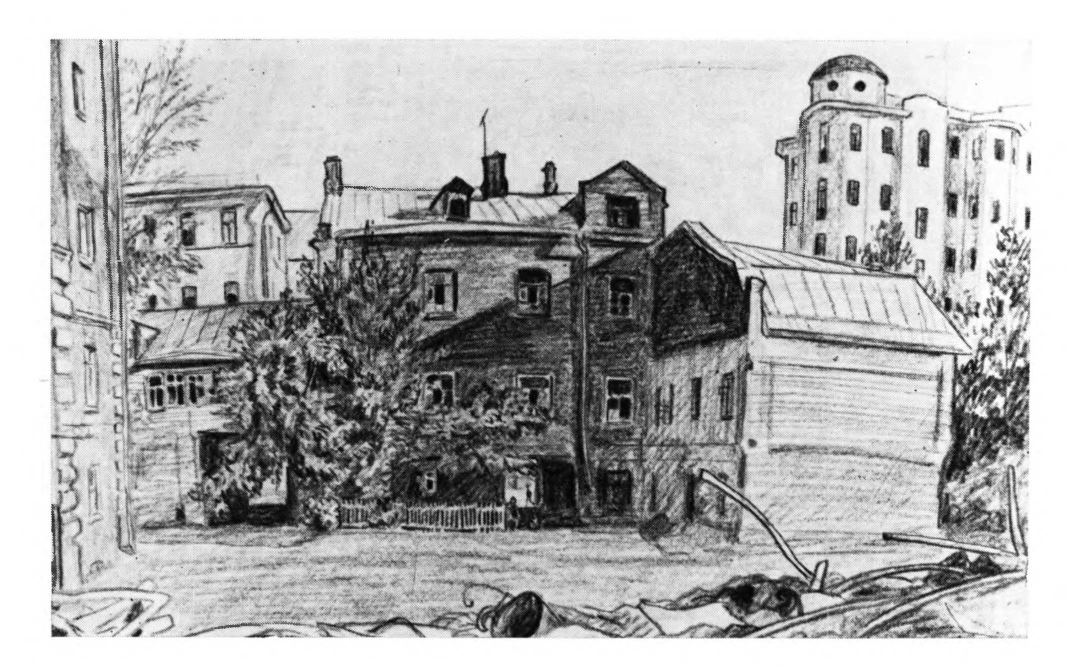
— И вообще, очень понравилось тогда в театре действовать и фантазировать, фантазировать и действовать. Помню, как когда-то, увидев в витрине разные пуговицы, подумал: «Ну, пуговицы... вряд ли когда придется придумывать»,— а в театре пришлось пофантазировать и про пуговицы, и про всякие другие вещи. Например, помню, как на спинке как бы мраморной скамейки, за которой по ходу действия прятались три персонажа, придумал изобразить три рельефные маски... Гиацинтова не только замечательная актриса, но и режиссер, помню, как объясняла суть дела одной актрисе и как та уже после этого хорошо играла. Когда в театре МОСПС ставились «Маленькие трагедии» [348], предлагал, чтобы именно она сыграла Моцарта, но со мной не согласились, а когда она и Берсенев играли в «Каменном госте» (Донну Анну и Дон Гуана), их своей режиссурой замучила Бирман. Актриса хорошая, замечательно, например, играла в «Вассе Железновой», но как режиссер — не знаю... О пушкинском Дон Гуане все твердила: «Страсти, страсти в первую очередь»,— хотя в сущности... Вы читали письма Пушкина к Керн? Вот каков в этих письмах Пушкин, таким он

348 Имеется в виду «Пушкинский спектакль» в театре МОСПС в 1937 году. Об этом см. запись Вакидина 15 апреля 1942 года.

изобразил и своего Дон Гуана. Он влюблен в нее, но в то же время как бы над ней насмехается... Гиацинтова обиделась на меня, когда в 48 году не пришел на ее юбилей, но тогда был изгнан из института, был, так сказать, не у дел.

Я спросил его, слушал ли он недавно по радио чтение Андрониковым композиции по письмам Карамзиных о Пушкине.

120. Двор в районе Арбата. 1972



— Да, да, как же, это трогательно и сильно.

Уже когда Владимир Андреевич сидел за столом и когда мы напились чаю, появился Илларион Голицын, и Владимир Андреевич сразу же его спросил:

— Неужели все же писал при электричестве?

Оказалось, что он так поздно в мастерской не писал, а лишь компоновал рисунок для гравюры.

— Да, писать при электричестве невозможно,— и рассказал, как когда-то при электрическом свете писал портрет матери и что днем оказалась изображенной не тень, а лиловое пятно.

Я спросил его, где теперь находятся его росписи по левкасу к «Слову о полку Игореве» [349]. Оказывается, погибли. Одна из сотрудниц литературного музея, для которого это и делалось, неосмотрительно распорядилась, чтобы отпилили изображения от текста (весь текст был написан древнеславянской вязью [350] — Грозевским) — делалось это, по всей вероятности, грубой пилой,— и живопись запросто облупилась или осыпалась.

Невольно вслух подумал о том, что почти все мо-

349
Росписи В.А.Фаворского 1938 года для выставки, посвященной 750-летию «Слова о полку Игореве».

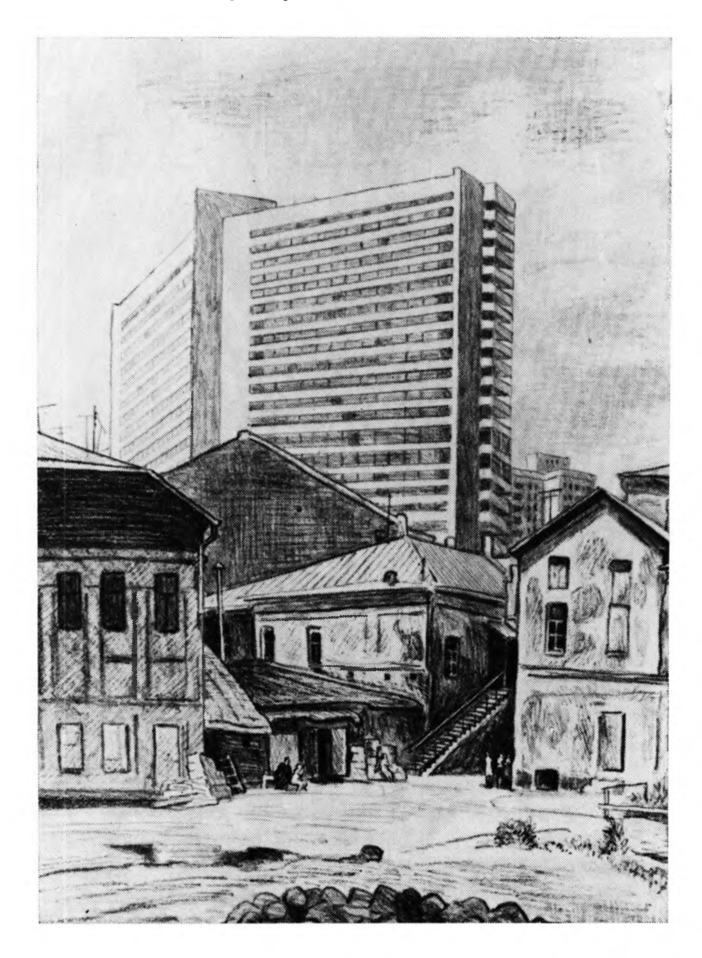
350
Текст был написан полууставом. (Это сведение сообщено Ю.А.Молоком.)

нументальные росписи Владимира Андреевича уже погибли.

— Да, это так, остались лишь фрески, сделанные в Историческом музее, и еще лежат в Третьяковке два фрагмента от уничтоженной росписи в Доме охраны материнства и младенчества.

Расспросы Иллариона о том, как писать темперой.— Даже нечто вроде рецепта, который мы с Илларио-

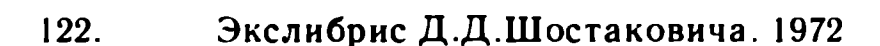
121. Двор на старом Арбате. 1972

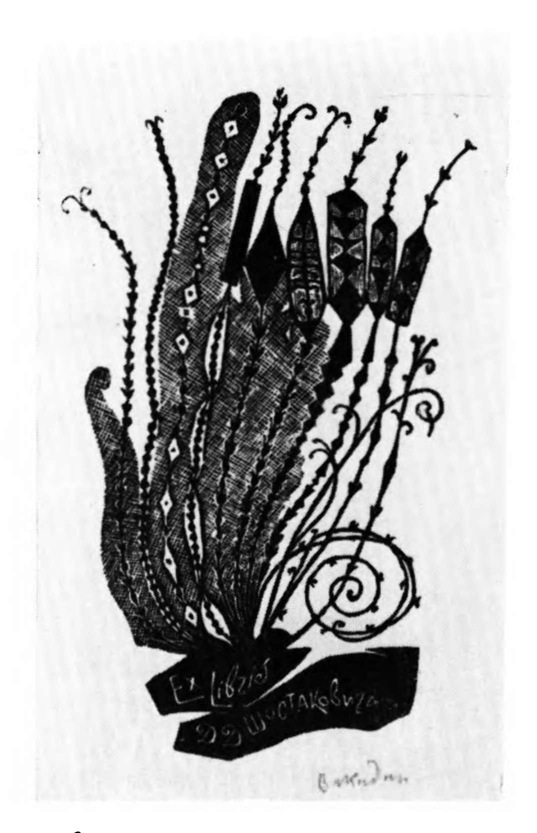


ном тут же записали: две скорлупки воды на один желток, смешать с густым порошком краски, писать же на пиве, уксусе или квасе. Белила цинковые и тоже в порошке.

— Если много желтка, то написанное чернеет, мало — белеет, но в процессе работы можно, так сказать, почувствовать нужную, правильную пропорцию... Иконописцы продолжали писать протухшим яйцом, так как верили в то, что всем их письмом руководит нечто свыше.—

И еще вспомнил о том, что Ю.Павильонов привез из Ферапонтова монастыря черную краску и ею рисовал как карандашом и нарисованное не стиралось. И что у него где-то в папке тоже хранятся разные пробы рисовать и писать этими ферапонтовскими землями в технике темперы и что эти пробы со временем совсем не трутся и не меняются.


122. Экслибрис Д.Д.Шостаковича. 1972



6 марта — 9 марта

В течение всего февраля гравировал (учился гравировать) по линолеуму. Специально просмотрел рисунки и отобрал подходящие, около пятидесяти рисунков, для гравирования. Но также уже время начинать работать над оформлением книги советского автора на современную тему. Хотя еще продолжаю искать подходящее, но, кажется, устраивает пьеса «Добряки» Л.Зорина. Случайно на нее наткнулся в альманахе «Москва театральная»,— прочитал и уже представил, как и что возможно будет сделать.
И вот в преддверии всех этих новых затей, воспользовавшись перерывом между работами, решил навестить Владимира Андреевича (не был у него уже более месяца) и заодно посоветоваться с ним по поводу своего гравирования. Сейчас вновь, в первую очередь, хочу записать об

этой поездке (второго). Застал его, как и в прошлый раз, лежащим в постели. Спросил меня, как живу и как дела. Спросил его тоже — «Неважно». Расспрашивать не решился, а сразу же, пока никого не было, решил показать ему свои гравировальные опыты. Что я решил гравировать по своим рисункам, сделанным с натуры, это хорошо, но ему кажется, что многие из них все же более под-

123. Молоток и клещи. 1972



ходят для офорта. Сказал ему, что некоторые вижу подходящими и для гравирования, и если еще их буду как бы обобщать, то есть предварительно искать решения в набросках тушью, то, наверное, окажутся еще более подходящими.

Затем Владимир Андреевич стал говорить о том, что сейчас занялся писанием статьи или даже книги для Детгиза о графических искусствах — что-то уже написано, а теперь он должен описать, как надо оформлять и иллюстрировать книгу, и он решил, что лучше всего это надо показать на примере, а для примера выбрал «Евгения Онегина», то есть попросту рассказать, как бы он стал его оформлять и иллюстрировать [351]:

351 Речь идет о будущей книге: *Фаворский В.А.* Рассказы художника-гравера. М., 1965, и, в частности, о ее главе «О книге».

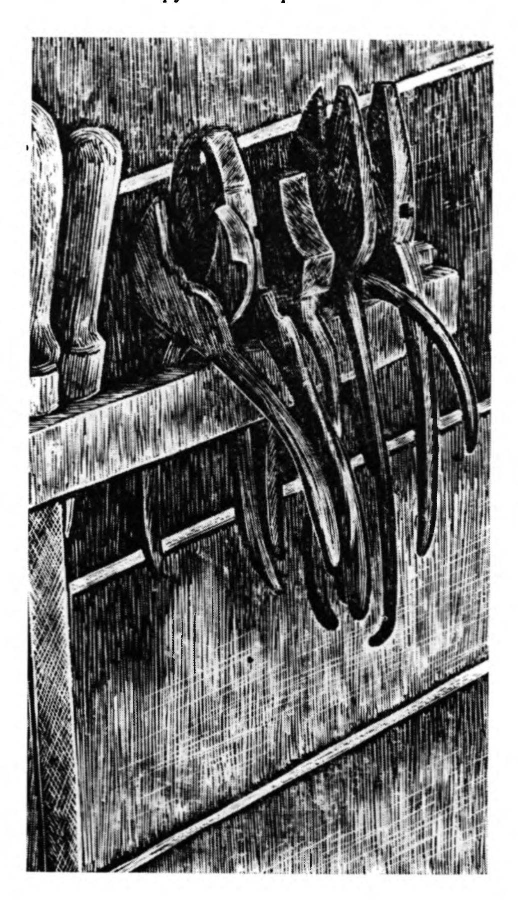
— Сейчас, перечитывая, увидел, как богато и разнообразно содержание, сколько здесь у Пушкина всего, хотя бы только в одних отступлениях. И опять заметил, что отношение Пушкина ко всем персонажам, кроме Татьяны и еще, быть может, Ольги, и даже к Ленскому сугубо ироническое. А затем начинаешь думать, кто же из художников подходит по стилю к Пушкину? Для «Капитанской дочки», пожалуй, вполне подошел бы Ходовецкий, но уже к «Евгению Онегину»... О себе не принято и как бы неудобно говорить, но мне кажется, что мои гравюры к Мериме [352], их стиль, уже в какой-то мере отвечают на «Евгения Онегина».

352 Фаворский говорит о своих гравюрах, вошедших в «Собрание сочинений» П.Мериме (''Academia'', 1927—1929 и 1934—1935).

Я сказал, что мне вообще его искусство кажется

похожим на искусство Ходовецкого — хотя бы вымеренностью рельефа, тем, что часто бывает примерно таким же масштаб фигуры человека относительно всего изображения,— и еще кажется, что в какой-то мере на пушкинского «Онегина» он уже сумел ответить также и оформлением «Домика в Коломне». Не удержался сказать, что эта книга всегда казалась мне драгоценной и, пожалуй, особенно ее обложка, то чудо белого цвета, какое полу-


124. Инструменты в сарае. 1972



чилось у него тогда на обложке. Еще раз примерно такое же получилось лишь на титуле «Маленьких трагедий»...

— Пожалуй, так,— и Владимир Андреевич рассказал, не впервые, о том, как один художник, по-видимому, большой любитель книг, уходя в сорок первом году на фронт, взял с собой лишь «Домик в Коломне» и что позже этого художника на войне убили...— Согласен с тем, что в гравюрах, помещенных на полях, ответ на стиль Пушкина есть, а в больших — тема как бы лишь намечена, полностью не раскрыта.

— Мне из страничных гравюр больше всего нравится фронтиспис и то, что там Пушкин изображен идущим и разговаривающим с человеком, изображенным со спины, то есть с одним из своих современников, а для нас с незнакомцем,— сказал я.

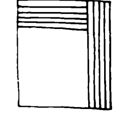
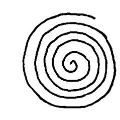
— Да, это я тогда изобразил его рядом с Карамзиным... или Вяземским... уже не помню. Есть такая картина того времени, кажется, «Парад на Марсовом поле» [353], где Пушкин изображен стоящим рядом с другими и кто-то среди них, не помню уже кто, примерно так же одет и тоже намного выше Пушкина.

353
Вероятно, Фаворский имеет в виду картину Г.Г.Чернецова «Парад на Царицыном лугу в Петербурге». 1831—1837. ГРМ. Картина временно экспонируется во Всесоюзном музее А.С.Пушкина, Ленинград.

354
Мямлин И.Г. Талант и труд.— Нева, 1962, № 1.

Затем вспомнил о том, что недавно написал письмо в Ленинград некоему Мямлину, который в своей статье о нем, опубликованной в журнале «Нева» [354], как бы между прочим и среди разных хвалебных фраз вставляет фразу о том, что прежде у него были ошибочные или формалистические тенденции, но что впоследствии он их сумел преодолеть или от них отказаться. Написал ему, что он ни от чего не отказывается и даже не считает, что что-либо вредное было. Дело в том, что тогда, в двадцатых и тридцатых годах, многое из существенного решалось им как бы впервые,— то, что впоследствии многими запросто бралось на вооружение и уже как бы в готовом виде. Например, решался тогда вопрос о рельефе, и вообще вопрос об изображении на плоскости.

— Например, хотя бы можно вспомнить мои частые изображения волюты. Такое диктовалось отчасти необходимостью создать плотную поверхность... Горизонтальная штриховка дает лишь тон, все же вертикальные линии смотрятся отдельно, и мы даже ясно видим и сознаем все белые промежутки между ними... Даже где-то существует такой квадрат с одинаковыми вертикальными и горизонтальными линиями (рис. 1), поворачивая который ясно видишь качественную разницу горизонтальных и вертикальных. Горизонтальные в квадрате кажутся лежащими друг к другу намного плотнее и они как бы другого цвета.



Рис. 1, 2

Затем стал говорить о волюте вообще, что она из себя представляет, и даже опять употребил слово «мистическая».

Я заметил, что раньше этого слова никогда от него не слышал.

— Ну хорошо, если не мистическая, то магическая форма или фигура, представляющая собой бесконечность, так как в центре линия уходит в точку (рис. 2).

Я рассказал ему о том, что в работе над орнаментами разных стран (приходилось делать хотя бы для «Вокруг света») сталкивался с волютами, имеющими не один центр, а два, даже три центра. Это когда линия двойная и идущая друг к другу с разных концов. И о том, какое значение имеет в таких случаях негативность ощущения, то есть уже не от черных, а белых линий или от качества промежутков между линиями. Владимир Андреевич сказал, что это очень интересно и, кажется, об этом прежде не задумывался.

— Да,— продолжал он,— вот этот Мямлин в своем ответе на мое письмо спрашивает, а не кажется ли

мне, что, так сказать, отступления от реализма у меня были хотя бы при оформлении «Домика в Коломне»? Ему еще не ответил, но сделанное для «Домика в Коломне», как Вам уже говорил, не понимаю как заблуждение...

Не помню, по какому поводу Владимир Андреевич опять заговорил о дорическом и ионическом модусах, и, кажется, на этот раз я слушал его внимательнее. Дорический — строящий не только объем, но и пространство. Например, орнамент по бокам какого-либо архитектурного сооружения — уже иначе, чем по фасаду. И мы все воспринимаем, двигаясь как бы в глубину; а если ионический, то движение как бы по кругу, вокруг... Очень хорошо для фарсов, комедий, но в то же время может быть очень подходящим и для трагедий. Например, вспоминает в таком роде фигуры Тышлера для шекспировских трагедий.

Затем Владимир Андреевич стал рассказывать о семье реставраторов Чураковых и что гравирующая художница Чуракова тоже из этой семьи. Кто-то из старших членов этой семьи не так давно реставрировал старинные портреты крепостных художников, что я видел у вдовы Ефимова, он же реставрировал написанный Шервудом (дедом Владимира Андреевича)портрет его матери [355] («совсем сгнил холст, а они сзади подклеили новый»), и они же реставрировали картину Петрова-Водкина. А недавно художница принесла реставрированные автопортреты Владимира Андреевича и Марии Владимировны, «и так как реставрировала их сама, не удалось уговорить взять сколько-то денег. И сделала все так, что работы стали казаться даже вроде как музейными».

355
В.О.Шервуд. «Портрет дочери». 1870-е гг. Холст, масло. Собственность семьи Фаворских. Изображена О.В.Шервуд.

Работы оказались в этой же комнате, и я стал их рассматривать. Повернул и поставил против света первый холст, и оказалось, что это автопортрет Владимира Андреевича. Его сидящая фигура возле мольберта, а сзади, тоже сидящая, профильная фигура Марии Владимировны — в голубой кофте, на фоне стены или двери, тоже голубоватой [356]. Я сказал, что раньше никогда этой картины не видел.

356
В.А.Фаворский. «Автопортрет с женой». 1913. Холст, масло.

— Да,— сказал Владимир Андреевич,— почти никто и не видел в течение многих лет, так же как и автопортрет Марии Владимировны,— лежал без подрамника, среди всякого другого, и тоже стал ветшать и осыпаться. Это писалось в то же самое зеркало, очень большое, около которого изображена была мною, и примерно в то же время, Мария Владимировна.

Автопортрет Марии Владимировны с Владимиром Андреевичем [357], хотя и писался в то же большое зеркало и в те же дни, когда писал свою композицию Владимир Андреевич, оказался написанным совсем иначе. Если Владимир Андреевич написал как бы издали, Мария Владимировна писала совсем близко от зеркала, так что фигуры ее и Владимира Андреевича уместились только по пояс. Большая, темная и бородатая голова Владимира Андреевича соприкасается с маленькой, чуть запрокинутой назад (с полуоткрытым ртом) головой Марии Владимировны, а рука Владимира Андреевича обнимает Марию Владимировну за талию. Как бы стоят обнявшись и разглядывают

357
М.В.Фаворская. «Автопортрет с мужем». 1913. Холст, масло.

себя в зеркало, о чем-то разговаривая. Я сказал, что нравится, как Мария Владимировна сумела объективно, как бы со стороны такое увидеть и написать, и еще сказал, что не кажется удачно написанной его обнимающая рука.

— Пожалуй, но она этого не видела, впереди у нее была палитра, так что низ полотна написался как бы больше по памяти.

И еще ему кажется, что слишком близко постав-

125. Крестьянская улица. Воронеж. 1973



ленными написала его глаза. Такими их почему-то воспринимала, тогда как они у него не близко поставленные, а просто небольшие. И затем стал говорить о своеобразии Марии Владимировны как художницы, о том, что в своих записках, когда перечисляет всех живших и работавших в Домотканове художников, пишет и о себе и, между прочим, о том, что ей было бы интересно пытаться написать как бы ненаписуемое,— например, хотя бы то, что видно сквозь воду на дне пруда, или же изобразить что-то видимое сквозь дождь... И при изображении необычного или труднопередаваемого часто проявляла большое упорство.

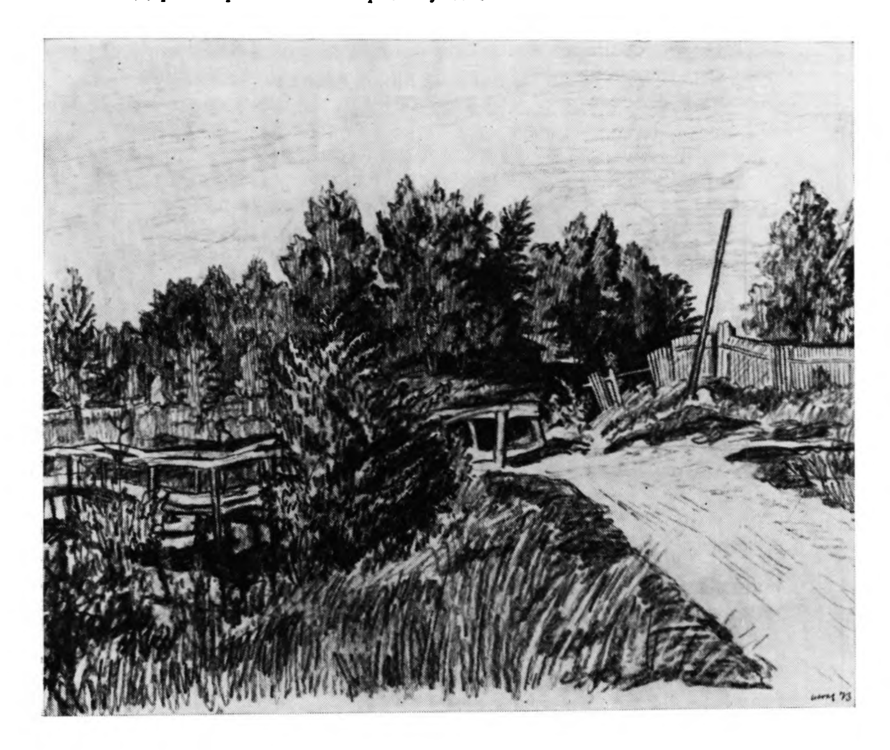
— Вы еще, наверное, помните ее картины, что были у нас здесь выставлены. В таком роде у нее бывали удачные.

Говоря Владимиру Андреевичу о своем сильном желании (несмотря на то, что в общем пока не получа-

ется) продолжать гравирование, сообщил, что хочу непременно попробовать награвировать по рисунку с натуры и натюрморт.— «Вот это хорошо»,— он тоже любил и всегда хотел такое делать, но, к сожалению, совсем мало пришлось ему награвировать натюрмортов. Сказал ему, что у меня есть номер журнала «Русское искусство», кажется, за 1922 год, и там среди иллюстраций к статье о нем Эфроса есть его натюрморт с книгами[358] и что очень

358 «Натюрморт» В.А.Фаворского, гравюра на дереве 1919 года, был воспроизведен в журнале «Русское искусство», 1923, № 1.

126. Дорога через мостик в Тарасовку. 1973



он мне нравится. Затем из разговора с Мюльгауптом и Ирой Коровай узнаю, что как раз лопнувшую доску с этим натюрмортом Ира недавно склеила и теперь, поглядывая на оттиск, помещенный в «Русском искусстве», должна будет эту доску сколько-то подгравировать, а затем она или Мюльгаупт должны будут с доски печатать.

Я спросил Владимира Андреевича (давно собирался и почему-то все забывал) о его отношении к офорту, а также и к гравированию по картону.

— Когда-то,— ответил он,— еще в молодости, вместе с товарищами пробовал делать и офорты, и тогда всякие затяжки, которыми обычно злоупотребляют при печати офортов и которые часто как бы спасают, а в общем чаще дают пустой эффект, мы называли «развратом», а гравирование или царапание на разного рода заменителях, и на картоне тоже, дает, мне кажется, главным образом такой же эффект, то есть тоже держится на разного

рода затяжках, смысл же офортной техники не в этом. Или взять способ монотипии,— всегда почему-то даже плохо нарисованное, напечатанное таким способом приобретает какой-то эффект, какие-то качества, но подозрительные. Поэтому не совсем понятно, для чего это, хотя, впрочем, художник... крокодиловец, — я подсказал фамилию, — да, Сойфертис... У него это получилось неплохо...

...Я спросил Владимира Андреевича, хорошо ли он знает стихи Заболоцкого?

— Не очень. То, что прочитал недавно в сборнике «Тарусские страницы», понравилось мало.

Спросил разрешения прочитать несколько стихотворений, так как захватил с собой последнее их издание и подаренные Юрием Полухиным напечатанные на машинке ранние. Начал с «Некрасивой девочки», которая произвела впечатление, «Любите живопись, поэты» тоже. Про «В очарованье русского пейзажа» Владимир Андреевич даже сказал, что напоминает Тютчева. Кажется, меньше понравилось про скворечню, а про «умерших друзей» сказал, что Заболоцкий придумал для них «нечто вроде чистилища». В общем стихи понравились, сказал, что интересные, не ожидал, что они такие. Стихи слушала также Ира Коровай, ей они понравились очень, и я смог подарить ей несколько стихотворений из ранних.

Уже после чая, когда собирался уходить (был уже одиннадцатый час), было включено радио, чтобы не пропустить последние известия. Владимир Андреевич спросил меня, слыхал ли о военном перевороте в Бирме, и предложил дождаться, что по этому поводу скажут нового. Когда с ним прощался, сказал, чтобы непременно приезжал еще... Старался записать про все, но, кажется, нечто существенное пропустил. Сейчас вспомнил еще: я рассматривал монографию Модильяни (кто-то недавно подарил Маше); во время чаепития спросил, какого он о нем мнения.

— Раньше казался однообразнее, что всех изображает как бы на одно лицо, оказалось, что это не совсем верно.

19 апреля

От Миши Рабиновича узнал о том, что каким-то образом простудился или заболел гриппом Владимир Андреевич и что за несколько дней болезни так ослабел, что как бы совсем уже стал неподвижным. О присуждении ему Ленинской премии[359] узнали еще двенадцатого на обсуждении выставки работ Захарова, Соколовой и Васнецова. Кажется, как раз в тот день оно и произошло, и художникам об этом сообщил поэт Слуцкий; кажется, он тоже член комиссии по присуждению премий.

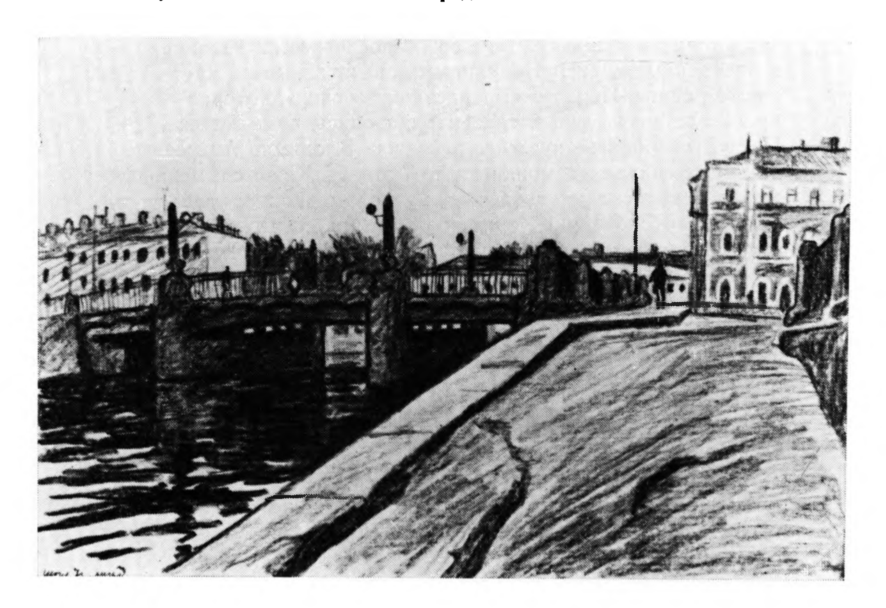
359
22 апреля 1962 года В.А.Фаворскому была присуждена Ленинская премия за иллюстрации к классическим произведениям русской литературы: «Слово о полку Игореве», «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии» А.С.Пушкина.

29 апреля

На этот раз хочу хотя бы вкратце записать, на каких был за это время выставках и творческих вечерах. Пожалуй, наиболее интересной за прошедший сезон была выставка работ на Беговой троих художников: это выставка гравюр Г.Захарова, живописи и эскизов монументальных росписей А.Васнецова и скульптуры Т.Соколовой.

Гравирование Захарова мне представляется самым интересным после работ Владимира Андреевича. За очень короткое время он стал большим мастером, и это главным образом потому, что композиционно «видит» и хорошо почувствовал или понял материал гравирования — линолеум. Живопись А.Васнецова — а его почти монохромные работы все же хочу понимать как живопись — тоже произвела впечатление. Но он, наверное, мог бы достичь и боль-

127. Спуск к воде. Белая ночь. Ленинград. 1973



шего, если бы меньше предрешал, придумывал, что и как должно получиться, хотя талантливостью подкупает. Наименее ясным представляется творчество Т.Соколовой, хотя и у нее импонировали широта и глубина замыслов.

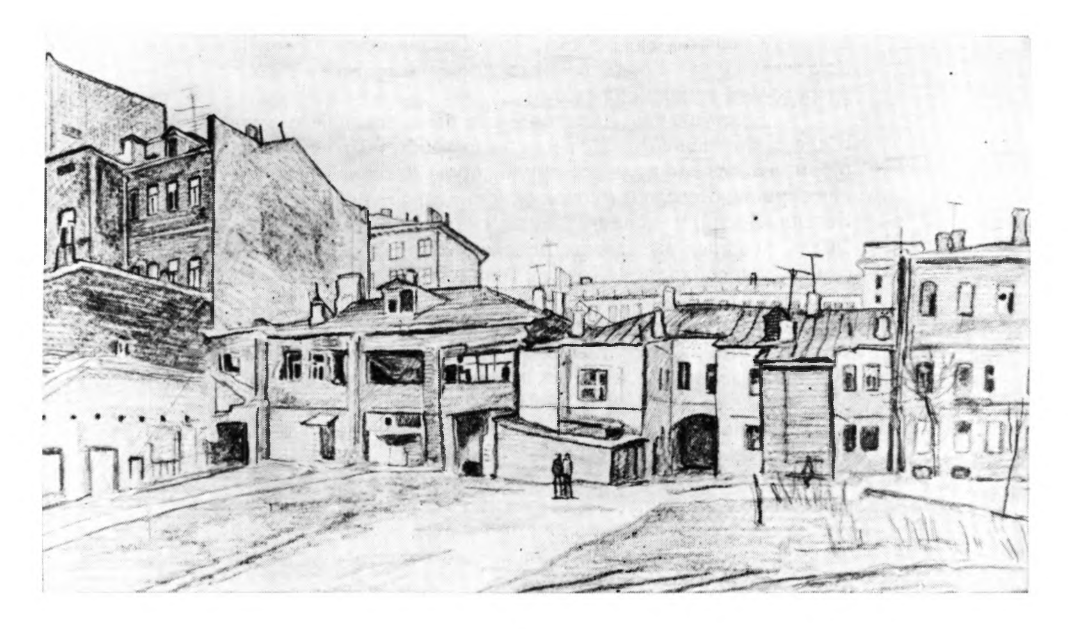
На обсуждении собралось довольно много народа, и уже по докладу искусствоведки Муриной понял, что организаторы выставки подготовились в случае нужды дать отпор оппонентам. Но силы, на которые была направлена эта подготовленность, быть может, почувствовав, на чьей стороне симпатии аудитории, так и не решились открыто выступить, так что все выступавшие на вечере говорили в пользу художников и их интересной выставки. Критик Сарабьянов говорил, между прочим, и о значении воли, настойчивости художника в проявлении своей творческой концепции. В качестве примера назвал Петрова-Водкина и Фаворского и даже добавил, что это входит и в содержание их творчества.

Гончаров говорил, что работы этих художников показывают, как они «видят», то есть понимают мир (реплика: «Абсурд!»), и что «завершенность произведения — лишь в логике всего произведения»: можно даже недопи

сать картину, но она в силу своей цельности, логичности всей затеи будет все равно что завершенной. Картины Матисса — как пример такой всегда завершенной логики. Это все, мне кажется, в защиту того, что Васнецов пишет пока даже не картины, но зато это у него этап, «в котором сумел окончательно отделаться от всякой иллюзорности».

С пожеланием Захарову «поменьше уметь» (такое пожелание в выступлении Никогосяна) я не соглашаюсь.

128. Старые дома на 2-й Брестской улице. 1973



Горяев сказал о том, что на эту выставку молодых художников пришли не только молодые; такое говорит о серьезности и актуальности проблем, которые она затрагивает. Одна из них в том, что художники, так сказать, повернулись к предметному изображению. На нас действует их убежденность в необходимости решать проблемы предмета и пространства.

Эльконин — о том, что это выставка художников-реалистов, причем в высоком смысле этого слова.

Еще до обсуждения, когда делился впечатлениями с К.Эдельштейном, рядом оказался старик Павел Кузнецов, и Костя его спросил, нравятся ли работы Васнецова.

— Ничего. Но к чему это? Что он, в кино работает? Посоветовал бы ему заняться и живописью. — То есть его явно не удовлетворило это как бы лишь «монументальное формотворчество». В свою очередь я спросил его:

— А как гравюры Захарова?

— Очень. Гравюры очень хорошие. Но и тот, другой, тоже не плохой. — Но тут кто-то подошел, помешал дослушать, что сказал еще о Васнецове Павел Варфоломеевич.

3 мая

Довольно интересным был творческий вечер (в Доме художника в Ермолаевском) Ю.Коровина. Выставил лишь рисунки и, открывая вечер, просил критиковать не стесняясь. Собралось много народу, и рисунки, мне кажется, произвели на всех очень большое впечатление... Из наиболее интересных — выступление Горяева. Говорил, и, пожалуй, в первую очередь, о недостатках. О некоторой иллюзорности — в некоторых местах как бы забывает думать о поверхности листа,— об «излишней перспективности», о том, что «подчас не хватает предметности», и о том, что один американский художник «как-то и между прочим» сказал ему, что «Сезанн кончал писать на холсте» и что Бродаты когда-то ему посоветовал иногда рисовать и ножницами...

Выступление Ливанова, как бы всегдашнего антагониста Коровина, на этот раз было необычным: говорил о том, что отдает должное трудолюбию Ювеналия, а главное, «умению сосредоточиться». Еще говорили И.Бруни, Бескин, Васин, и, подстрекаемый сидящей рядом Алей Билль, решился высказаться последним я. Сказал не совсем то, что собирался. Хотелось же главным образом сказать, что от Ювеналия слышал такую фразу: если не увидел композиционно, бессмысленно начинать рисовать. И что как раз в этом сила обаяния его искусства — в широком композиционном видении натуры. И как раз на это в первую очередь следует обращать внимание художникам, среди которых мало еще полностью освободившихся от академического мышления и видения. В той или иной мере еще каждый из нас, рисуя с натуры, в первую очередь как бы штудирует, с тем чтобы искусством, композицией уже заняться отдельно от этого. То, о чем забыл сказать, рассказал Ювеналию, когда уже после обсуждения шли по дороге домой до метро.

2 декабря

Двадцать седьмого ноября поехал к Владимиру Андреевичу вечером, застал на обычном месте, лежащим на постели среди комнаты. Не видел его более полугода [360], поэтому ясно увидел и понял, как сильно сдал, как ослабел, особенно когда заговорил более высоким и более тихим голосом. Считает, что за время летнего пребывания на даче все же несколько окреп, но это как бы помимо основной болезни, которая продолжает действовать «сама по себе», и, например, теперь уже совсем перестали действовать руки, совсем стали недвижными пальцы... За последнее время продиктовал несколько статей. Небольшую о «Венере» Джорджоне и другую, о магическом искусстве [361], но ее еще не закончил. Первую, совсем небольшую, напечатанную на машинке, тут же предложил прочитать, что я и сделал. Говорил о том, что не слишком-то удовлетворяет недавно продиктованное и, пожалуй, уже иссякают и темы, быть может, потому, что не хватает внешних впечатлений. Последнее некстати, так как невольно пришлось переменить профессию и стать вроде как писателем.

— Так, быть может, неудовлетворенность сделан-

360
В связи с продолжительной болезнью Вакидина.

361
Статьи В.А.Фаворского: 1. «О выразительности художественной формы». Впервые опубликована в журнале «Декоративное искусство СССР», 1963, № 8. 2. «О магическом искусстве». Впервые опубликована под названием «О «магическом реализме» в журнале «Декоративное искусство СССР», 1963, № 10. Тексты статей воспроизведены в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967). Статья «О магическом искусстве» упоминается также в записях Вакидина 4 марта и 20 декабря 1963 года.

ным — обычные для литератора «муки творчества»? — спросил я.

— Может быть.

Я тогда спросил, сразу ли диктует набело или продиктованное потом еще как бы обрабатывает? Ответил, что диктует сразу, не обрабатывает, и это-то как раз, может быть, и доказывает, что он не писатель. А для того, чтобы набраться впечатлений, Сарра Дмитриевна [Лебе-

129. В Замоскворечье. 1974



дева] советовала купить и смотреть телевизор. Когда я вслух засомневался, вошла Маша и, сообразив, о чем речь, сказала, что она тоже против и что такое будет погибельным для ребят.

— Папа, мы тебе будем обо всем рассказывать.

— Да вы и так мне все рассказываете, например, про «Столь долгое отсутствие» так рассказали, что даже создалось впечатление, что сам его видел.

О чтении книг. Читает Владимиру Андреевичу главным образом Елена Владимировна [Дервиз].

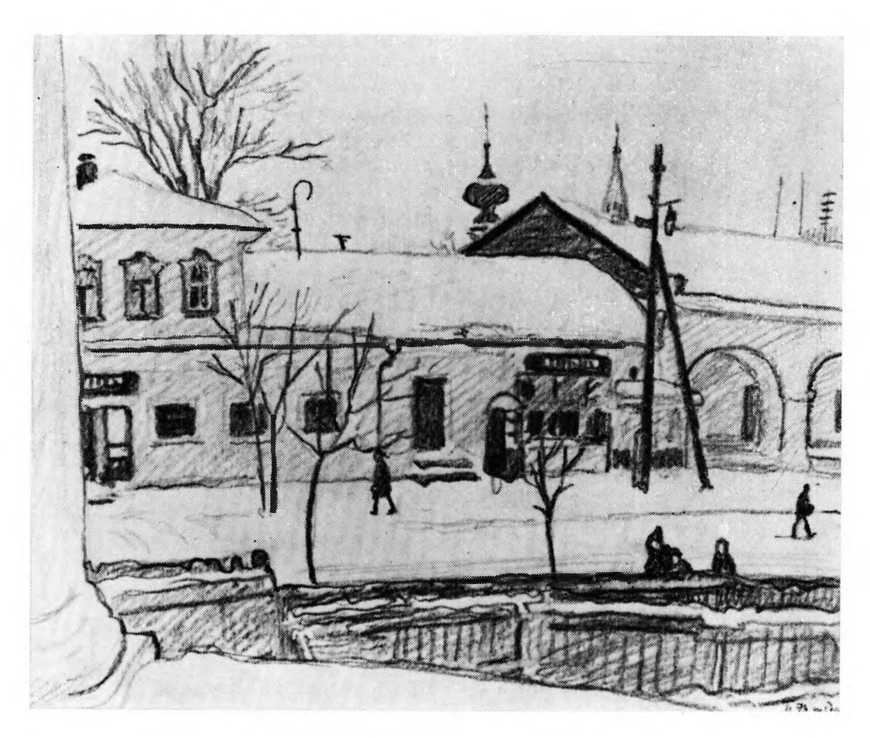
— Недавно прочла мне «Мэра Кестербриджа» Гарди, что-то вроде Диккенса, но под конец все же осталось ощущение зря потраченного времени. И прочли еще стейнбековскую «Зиму тревоги нашей». Незаметным образом герой все больше и больше запутывается в разных подлостях, и в конце концов у тебя невольное ощущение, что ты тоже во всем этом участвовал.

Владимир Андреевич вспомнил о том, что недавно его навестили Иван Бруни и Май Митурич, рассказывали ему о своей недавней поездке на Север, и пересказал при-

везенные ими оттуда две сказки: о том, как неожиданно и страшно у персонажей удлиняются то руки, то ноги. Май показывал ему альбомы северных зарисовок и спрашивал, возможно ли по некоторым из них гравировать на линолеуме. Владимиру Андреевичу кажется, что пока еще у Мая совсем не то, не гравировальное, мышленье. И что Май ему очень напоминает Никиту...

Рассказал Владимиру Андреевичу о своем чтении

130. Улица в Суздале. 1974



в больнице «Войны и мира» и как толстовский Кутузов помог мне противостоять натиску ученого хирурга.

— Да, пожалуй, эта кутузовская философия — одна из главных толстовских тем... кутузовское понимание войны и жизни.

И, согласившись с тем, что сам изобразил того самого Кутузова [362], что у Толстого, стал вспоминать разные детали: как Кутузов тяжело садился на лошадь, сцену на крыльце, когда к нему приехал Андрей, и что-то еще.

Когда разговорились о московской юбилейной выставке, вспомнил о том, что живопись Щипицына видел и прежде, помнит, что многое тогда показалось интересным. Об особой выразительности скульптурных портретов С.Лебедевой:

— Да, это так. Например, как изобразила она Татлина! [363]

362
Имеется в виду гравюра на дереве В.А.Фаворского «Михаил Кутузов» 1945 года из серии «Великие русские полководцы».

363
С.Д.Лебедева. «В.Е.Татлин». 1943—1944. Бронза. ГРМ.

Рассказал ему о впечатлении А.Коджака от выставки в Академии художеств (сам я на выставке академиков не был),— о том, что на общем фоне из всех работ — его рисунки, двойные портреты и пейзаж с тропинкой ему показались просто удивительными. Владимир Андреевич сказал:

— Наверное, кажутся нарисованными просто человеком, а все остальное художниками.

Опять я почувствовал в его словах желание отождествлять себя (как и Никиту) с простотой, то есть в ней, а стало быть, в отрицании всякого вычура, видеть цель.

1963

9 января

Всего на юбилейной выставке [364] был три раза. Первый раз 4 ноября на вернисаже. С трудом, то есть далеко не сразу, в одном из закоулков нашел свои три литографии: «Аллею», «Пиколов мост» и «Осень на Селезневке».

В первое посещение, пожалуй, наибольшее впечатление произвел матвеевский «Пушкин» [365]. Очень сильной показалась картина Истомина «Вузовки» — интенсивность ее цвета, выразительность общего ее силуэта. Висящие рядом полотна Осмеркина и Кончаловского-сына, мне кажется, от такого соседства как бы гасли. В этой же комнате скульптуры С.Лебедевой, ее портреты, маленькие фигурки и «Девочка с бабочкой». Тут же и «Материнство» Пологовой. Мне оно показалось тоже сильным и интересным. Также вполне добротными показались скульптурные портреты Слонима и Комова.

Еще из выставленной живописи впечатлили и запомнились, пожалуй, более других полотна Фалька, Удальцовой, «Портрет Мейерхольда» Кончаловского. Запомнились также небольшие полотна погибшего Щипицына, пейзажи Шевченко. Почему-то на этот раз несколько разочаровал Чуйков и показались «не слишком цветными» портреты и пейзажи Гончарова.

Из молодых показался интересным большой групповой портрет трактористов Жилинского и еще, пожалуй, чем-то понравилось тоже большое полотно («Рудник горы Магнитной») М.Никонова.

Из ретроспективных работ в отделе графики более прочего, не говоря о работах Владимира Андреевича, понравились акварели Л.Бруни, рисунки и литографии М.Родионова, кое-что из рисунков П.Митурича и П.Львова и «Мясокомбинат» Г.Кравцова (его дипломная работа). Из работ менее давних или вовсе недавних кажутся наиболее значительными линогравюры И.Голицына и Г.Захарова, акварели В.Чернецова и многое другое.

В отделе керамики понравились изделия из стекла М.Фаворской, опять же ваза М.Рабиновича и разное другое, тоже часто милое и остроумное.

В третий раз в Манеже были 17 декабря, и были туда с Тосей приглашены на встречу художников с писа-

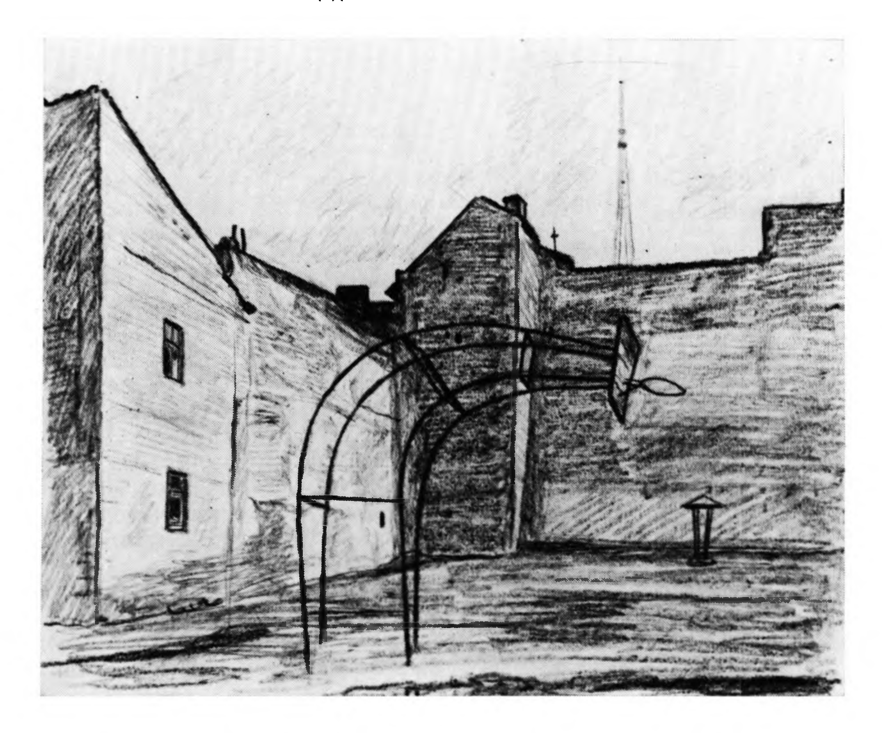
364
Выставка произведений московских художников к 30-летию творческого союза. Открыта 4 ноября — 17 февраля 1963 года в Центральном выставочном зале Манежа, выставочном зале СХ РСФСР (ул. Горького, 46), выставочном зале МОСХа (ул. Беговая, 7—9), в Московском Доме художника (ул. Жолтовского, 17). В связи с критикой выставки Н.С.Хрущевым издание каталога было прекращено на стадии гранок.

365
На выставке экспонировались произведения А.Т.Матвеева: Пушкин. Бюст. Гипс; Пушкин. Голова. Бронза; Пушкин. Фигура. Гипс. Исполнены в 1938—1960 годах. Отливы в гипсе и бронзе ныне в ГРМ, ГТГ. Ниже упоминаются, в частности, следующие произведения: К.Н.Истомин. «Вузовки», 1933. Холст, масло. ГТГ; С.Д.Лебедева. «Девочка с бабочкой». 1936—1956. Кованая медь. ГРМ; А.Г.Пологова. «Материнство». 1962. Бетон; П.П.Кончаловский. «В.Э.Мейерхольд». 1938. ГТГ; Д.Д.Жилинский. «Трактористы совхоза «Новоалександровский». 1962. Холст, масло. МК РСФСР; М.Ф.Никонов. «Рудник горы Магнитной». 1960. Холст, масло; Г.А.Кравцов. «Мясокомбинат». 1935. Гравюра на дереве; А.И.Григорьев. «Портрет скульптора И.С.Ефимова». 1956. Гипс, «Портрет Эдгара По». 1945. Гипс. «Лисипп». 1945. Гипс; В.Е.Татлин. Эскизы костюмов к пьесе А.В.Сухово-Кобылина «Дело». ЦТКА. 1939—1940. Бумага, акварель. ГЦТМ им. А.Бахрушина; А.А.Осмеркин. «Натюрморт с ходиками». 1952. Холст, масло. ГРМ; Н.П.Лавров. «Модель проекта памятника А.В.Суворову». 1950. Гипс. «Конюх». 1951. Гипс.

телями, но в тот же день, позже, состоялась встреча деятелей искусства с членами правительства, и, наверное, лишь поэтому мероприятие, на которое были приглашены, не состоялось.

Кроме уже прежде увиденного, в это посещение еще обратил внимание,— вернее сказать, разглядел достоинства,— на сравнительно небольшие скульптуры Григорьева (портрет И.Ефимова, «Лисипп», «Эдгар По»), на

131. Баскетбольная площадка. Львов. 1974



эскизы к суховокобылинскому «Делу» Татлина. Его же два небольших полотна с изображениями букетов сперва принял за шевченковские монотипии, но затем вспомнил, что когда-то он сам мне их показывал; и опять, как и прежде, они скорее разочаровали, чем понравились.

Обратил внимание на сложность большого натюрморта Осмеркина.

При встрече разговорился со скульптором Лавровым. Его очень даже неплохой проект памятника Суворову и его же, «в добрых русских традициях»,— «Конюх».

16 января

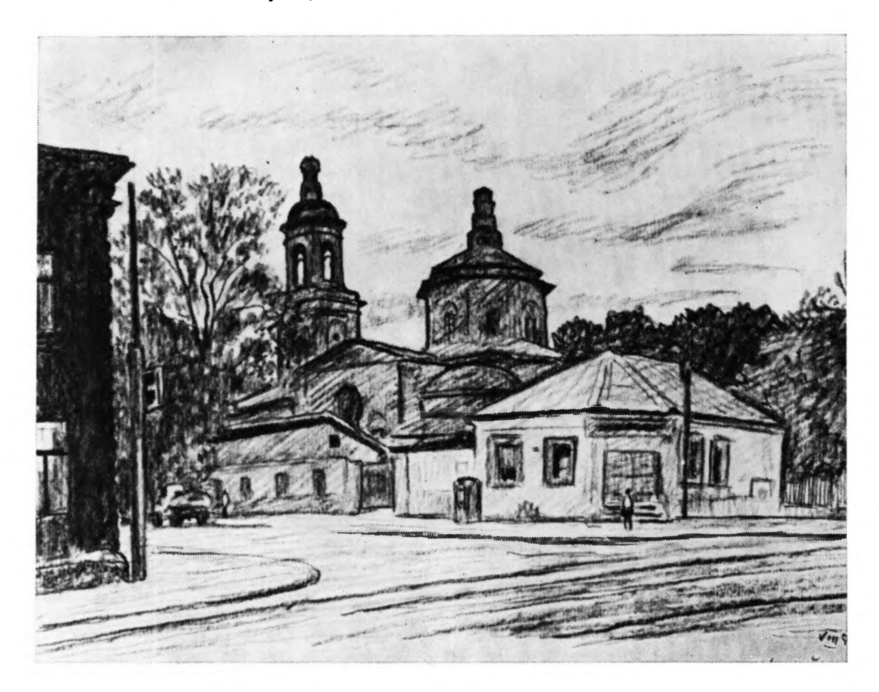
Узнал по телефону, что могу заключить договор на четыре эстампа на тему «Старое и новое» для выставки, что будет уже в этом году, и, кажется, под названием «Москва социалистическая». Так что помимо гравирования иллюстраций к «Добрякам» [366] должен буду начать грави-

366
Вакидин делал оформление книги по пьесе Л.Зорина «Добряки» (1963—1964. Гравюры на дереве). Книга не издана.

ровать по линолеуму пейзажи. Трудоемкость всех этих занятий очевидна, и поэтому совсем не придется помышлять о работе с натуры, то есть придется сильно повременить с выполнением разных замыслов рисования интерьеров.

Еще с прошлой зимы стал их замечать в мастерских разных художников. Например, вновь поразила своей сложностью, быть может, загадочностью мастерская Фаль-

132. На Тихвинской улице. 1974



ка, когда был на просмотре его работ, кажется, еще весной или в начале лета, со Слонимом. И даже тогда получил на такое дело принципиальное согласие вдовы художника.

Поразил также интерьер мастерской Ватагина. Как-то, тоже уже более года назад, встретился и разговорился со стариком в литографской мастерской, и он тогда впервые пригласил зайти «хотя бы на минуту». Как тогда мастерская поразила своей фантастичностью! Даже показалось, что все это не увидел, а лишь вычитал у какого-нибудь Бальзака. И уже давно хочется порисовать в мастерской у Слонима [367]. В прошлом году он поменялся мастерской с С.Лебедевой. И как раз когда этот обмен и очень сложное, трудоемкое перемещение работ только что, в основном, закончилось, побывал в обеих мастерских и опять увидел, что темы эти очень мне подходящие.

Подходящи также интерьеры мастерских С.Павловского и М.Рабиновича, но это уже по соседству с соб-

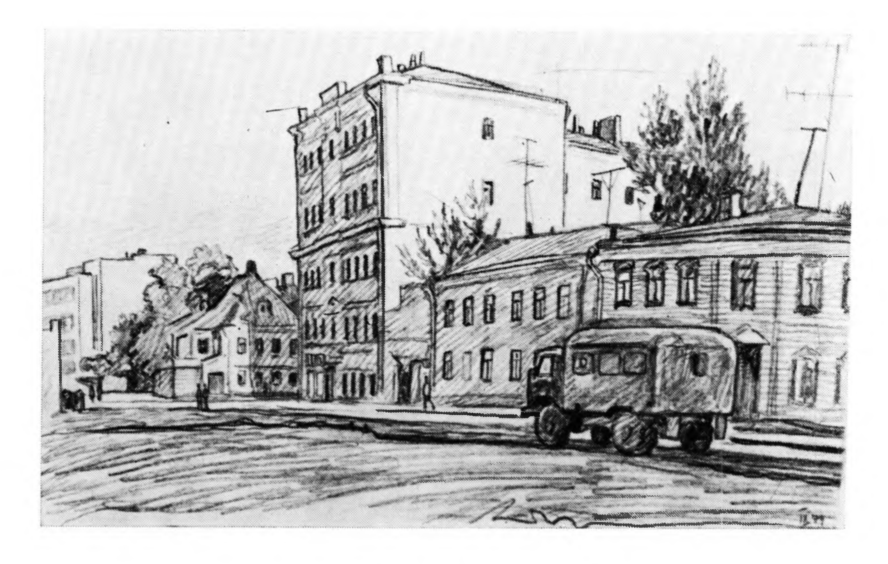
367
В 1971 году Вакидин исполнил серию рисунков «В мастерской скульптора Ильи Слонима».

ственной мастерской, которую тоже знаю, как и откуда следует нарисовать.

12 февраля

Кроме того, что надо записать о посещении Владимира Андреевича, хочу вернуться к событиям, о которых тоже нельзя хотя бы вкратце не упомянуть, и это, пожалуй, в первую очередь касается переживаний по по-

133. В Октябрьском переулке. 1974



воду юбилейной выставки. О том, что члены правительства посетили выставку, узнали в тот же вечер, когда были в гостях у Веры Федяевской. Через два дня были с Тосей на дне рождения у В.Чернецова и там, главным образом от В.Эльконина, услыхали довольно подробный пересказ (пересказывал со слов Андронова, который присутствовал на этой встрече), о чем и как там говорилось и о том, что Владимир Андреевич даже послал Хрущеву телеграмму, что считает неправильным решение изымать из экспозиции работы молодых художников. Эльконин, между прочим,— и о растерянности выставочного комитета: снимать или не снимать охаянное. О встрече членов правительства с деятелями культуры опять же слушал подробный рассказ В.Эльконина, когда заходил к нему вечером. Еще раз про это же услыхал и от очевидца — Иллариона Голицына.

Говорят, что интересные выступления были на обсуждениях живописи этой выставки, на этих обсуждениях не был (не получал приглашения), а был лишь на обсуждении графики и промграфики, которое состоялось даже не в Манеже, а на Беговой в МОСХе. Почти все время заняли докладчики (отдельно о графике, промграфике и о сатире), так что почти не осталось времени для выступления оппонентов. Впрочем, особенно интересных выступлений и не было, если не считать зачитанного кем-то пись-

ма Ю.Коровина (болеет, лежит в Боткинской) о безобразиях, творимых во время развески работ. Обо всем этом [Коровин] рассказывал мне и прежде, когда встретился с ним в одну из первых моих поездок в мастерскую.

В Музее изобразительных искусств открылась большая и долгожданная (задержка с открытием в связи с манежной дискуссией) выставка работ Леже, его жены Н.Петровой и еще Бокье[368]. Мне кажется, что работы Леже действуют своей «вещностью». Он не писал, а как бы делал или сооружал — часто, быть может, странное или нелепое, но в силу того, что уже такое существует, то есть находится в нашем пространстве (а вообще же картины предлагают углубиться в их пространство), оно с особой силой и действует.

368
Выставка произведений Фернана Леже, Надежды Петровой и Жоржа Бокье.

Быть может, самое большое и самое радостное впечатление за последнее время — от выставки работ Нико Пиросмани, что была не очень долго открыта в Доме литераторов. Было и обсуждение выставки, и мне случайно привелось на нем присутствовать. Выступления были, кроме докладчицы, Шмаринова, Антокольского, Н.Тихонова, Симонова, Гамзатова и наиболее интересные — Зданевича, который, хотя и скуповато, поделился с присутствующими фактическими сведениями о Нико, и еще Б.Ахмадулиной, которая прочитала два своих стихотворения. В заключение был показан очень хороший цветной фильм о Нико, кажется, грузинского режиссера Шенгелая. В фильме фрагменты его картин, сопровождаемые музыкой.

Другое светлое событие — выставка (на Кузнецком, 20) работ Н.М.Чернышева совместно с работами скульптора Крандиевской.

И еще как-то был в Доме дружбы на вернисаже выставки заграничных зарисовок А.Кокорина. Целые циклы по странам (Англия, Франция, Голландия, Италия, Афганистан), и всегда непринужденно, с юмором.

4 марта

Хочу в первую очередь записать еще о поездке к Владимиру Андреевичу 18 января. Детский голосок: «Вам кого?» — «К дедушке».

На том же месте, головой к стене между окон, но уже на другой, усовершенствованной больничной кровати (можно, поворачивая ручку, подымать и опускать больного вместе с постелью). В таком же роде усовершенствованный металлический столик-пюпитр для чтения. На нем очень большая книга, оказалось — монография о современных мексиканских художниках-монументалистах, кажется, привезла посмотреть живущая в Москве мексиканская художница. Книгу он уже посмотрел, и в общем ему «скорее не понравилось». Согласился с тем, что все же лучше других Ривера.

На дворе сильный мороз, я принес с собой порядочно холоду, поэтому сперва близко не подходил, разговаривал издали. Рассказал о маме (он не знал) и о том, что похоронили ее на кладбище. Затем рассказал ему о том, что сейчас делаю — оформляю чешскую повесть о смерти матери — и что и как для этого придумал. Владимир Андреевич нашел, что «так, пожалуй, неплохо». Голос

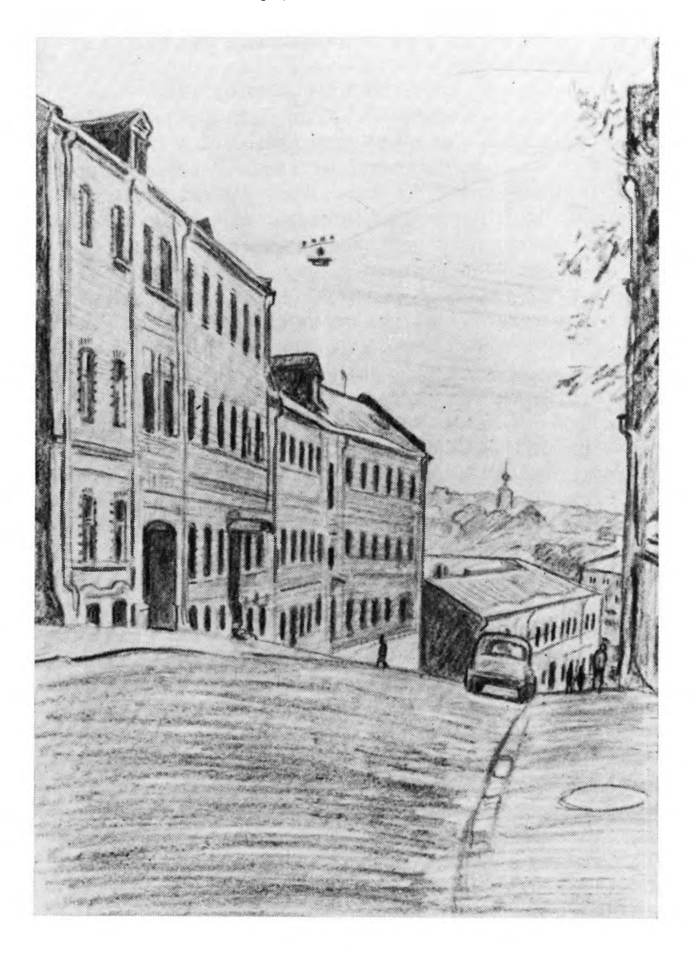
тихий, с трудом выговаривающий; чтобы расслышать, надо вслушиваться.

Заговорили и вообще «о делах искусства». О появлении в «Правде» статьи Васнецова [369]— одобрительно, но все же «озабочен судьбой Коли Андронова», его «вроде как заставляют признать себя формалистом».

369
Васнецов Андрей. Молодые художники служат народу. — Правда, 1963, 14 января.

О том, что понравился ему триптих Жилинского, которого обычно упрекал за нецельность, но на этот раз

134. Печатников переулок. 1974



получилось в общем цельно. Но, правда, видел лишь фотографии, а сам триптих Жилинский сдает в живописный комбинат, и он куда-то далеко уедет, быть может, даже нельзя будет его выставить. И, кажется, покупают с выставки у него портрет Владимира Андреевича (не видел его в законченном виде) и тоже, наверное, куда-нибудь сошлют, как в свое время у него купили и сослали куда-то на периферию большой портрет И.Ефимова [370]. Там музею он почему-то оказался некстати, и они передали его

370
Д.Д.Жилинский. «На новых землях». Триптих. Вариант I. 1962. Холст, масло. Местонахождение неизвестно (Вариант II — ГТГ); «Портрет художника В.А.Фаворского». 1962. Холст, масло. Волгоградский художественный музей изобразительных искусств; «Портрет скульптора И.С.Ефимова». 1954. Холст, масло. Калмыцкая гос. картинная галерея.

еще дальше, киргизам, которым портрет Ефимова, «пожалуй, нужен еще меньше», и Жилинский говорит о том, что, быть может, стоит его оттуда выкупить...

Елена Владимировна Дервиз много ему читает, но опять же у него часто возникает ощущение зря потраченного времени. Теперь из журнала, в котором напечатана повесть Солженицына (понравилась), читает ему впечатления от Италии Некрасова... А диктует ли он? Да.

135. Подвески. 1974



Закончил статью о магнетическом искусстве, но не нравится, как получилось в конце, пожалуй, следовало бы иначе.

Диктует не каждый день, но с утра, на свежую голову, почти всякий раз что-либо обдумывает. Еще продиктовал по просьбе Детгиза для сборника статью о том, как работал над иллюстрациями к «Борису Годунову» [371].

371
См. об этом запись Вакидина 3 февраля 1955 года.

Предложил поискать на полках, что от него справа, большую клеенчатую тетрадь и, прочитав там эту небольшую статью, сказать ему свое мнение или сделать замечания.

Прочитав, нового, кажется, ничего не узнал, потому что когда-то был на его творческом вечере, посвященном этой теме. Сказал ему об этом и еще о том, что не слишком все же понимаю, почему считает, что применение светотени (особый акцент на светотень) способствует выявлению психологизма. Относительно обстоятельств и ме-



136. Л.Г.Ройтер и В.Н.Вакидин. Дом творчества художников в Челюскинской. 1974

ста времени мне понятно. Изображение светотени помогает тому, чтобы понимать, что события были на самом деле, ну а почему помогает и психологизму? Только потому, что помогает лепить лицо вместе с выражением? В статье результаты применения светотени лишь как бы перечислены, а не следует ли все это разъяснить поподробнее?

Владимир Андреевич явно с интересом слушал, но почему-то ничего не ответил, и мне кажется, что лишь потому, что со мной не согласился.

После летнего ремонта в комнате вновь и как раз напротив постели Владимира Андреевича и напротив окон повешено «Материнство» Петрова-Водкина. Спросил, не надоело ли? Нет, нисколько, иногда представляет его как бы фрагментом большой картины и тогда мысленно воссоздает фигуру кормящей (в сиреневом платье горошком) целиком, во весь ее рост. Рассказал Владимиру Андреевичу о своем разговоре с искусствоведом В.Костиным, который как раз теперь пишет о Петрове-Водкине монографию. Широко пользуется его архивом и, между прочим, как пример того, сколько в этом архиве «интересного и поучительного», рассказал о полемике Петрова-Водкина с Репиным и о буре, какая поднялась в печати и в тогдашнем обществе еще в 12-м году, когда Петров-Водкин впервые выставил своего «Красного коня»... [372] Владимир Андреевич, и уже не в первый раз, говорил о том, какими все же нехорошими, манерными были работы Петрова-Водкина вначале (налет пренеприятного, того времени, модерна) и какими замечательными, и в общем неожиданно, стали они у него впоследствии. Согласился с тем, что под

372 Картина К.С.Петрова-Водкина «Купание красного коня». 1912. ГТГ.

конец у него вновь начинался в какой-то мере спад или упадок...

Сообщил о том, что монография написана и о нем, неким Халаминским, но все еще совсем не ясно, когда начнет печататься и издаваться. Написана монография «так себе», но все же написана... Предполагалось, что будет писать другой искусствовед, некто Левитин, быть может, написал бы и получше Халаминского, но если бы поручили ему, то могло статься, что монографии все еще не было бы. Кроме того, в Академии хотели, как бы заодно, издать и его статьи, но разрешит ли такое Серов, неизвестно.

Вошел Дима Шаховской, его уже поджидали, так как пора было поднимать Владимира Андреевича и кормить его ужином. Все это проделывая, Дима рассказывал, что приехал прямо с выставки Леже (вчера лишь открылась) и что произвела большое впечатление. Не знает, что понравилось больше — живопись, керамика или даже рисунки, которые ему дополнительно объяснили все остальное.

— А какие у него рисунки?— спросил Владимир Андреевич.

— Совсем, в общем, простые и даже, пожалуй, похожие чем-то на Ваши. Он, можно сказать, произвольно, совсем не придерживаясь контуров, накладывает на плоскости цвет и таким образом как бы строит пространство.

10 мая

Как-то был на спектакле гастролирующей в помещении Малого театра итальянской драматической труппы. Смотрел пьесу Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора». Быть может, еще когда учился в институте, услышал о ней от Владимира Андреевича, он рассказывал содержание и, кажется, говорил об особом интересе ее ставить или иллюстрировать. Почему-то даже не мечтал, не надеялся такое своеобычное, нравящееся увидеть на сцене.

10 декабря

Как-то среди лета, но уже в Боткинской больнице, навестил меня Миша Рабинович и тогда рассказывал о Владимире Андреевиче,— побывал у него на даче под Звенигородом. Напомнил о дне его именин и что обычно у него в этот день собираются родные и близкие и посоветовал по этому поводу ему немного написать, что я, собравшись с духом, и сделал. И помню, что, между прочим, сообщил, что, перечитывая в его переводе Гильдебранда [373], как бы слышал его голос, узнавал его обороты речи и даже казалось, что различаю интонацию, то есть как бы он мне сам, «своими словами» пересказывал с немецкого. Ответ получить совсем не рассчитывал, но тем не менее, недели через две, получил письмо, написанное рукой Иллариона Голицына, продиктованное ему Владимиром Андреевичем, с припиской и от Иллариона. Проще просто переписать сюда письмо:

«Милый Витя. Жаль, что Вы опять в больнице. Работать там нельзя. Придется отложить. То, что Вас не было на именинах, жалко. Они прошли ничего. Был Гон-

373 В.А.Фаворский совместно с Н.Б.Розенфельдом перевел книгу немецкого скульптора и теоретика А.Гильдебранда «Проблемы формы в изобразительном искусстве» и написал к ней вступительную статью (М., 1914).

374
Статья В.А.Фаворского «Содержание формы» впервые была напечатана в журнале «Декоративное искусство СССР», 1965, № 1; текст с сокращениями воспроизведен в книге: Фаворский В. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966. Упоминается также в записи Вакидина о поездке к Фаворскому 28 декабря 1963 года.

чаров и Ливановы. Гончаров, как всегда, был весел и острил. Все купались. Этого я не видал. Я, когда попал сюда, продиктовал статейку о содержании формы [374]. Очень интересно наблюдать, как зарождается содержание формы. То есть собственно искусство. А больше пока ничего нету. Правда, Гончаров — он мой редактор по Детгизу — говорит, чтобы я написал статью о себе, как о художнике. Я хочу остановиться на двух моментах: на обусловленно-

137. Пейзаж с колокольней Троицкой церкви в Серебряниках. 1974



375
В июне—августе 1963 года В.А.Фаворский продиктовал статью «Что меня характеризует как художника». Вошла в книгу: *Фаворский В.* Рассказы художника-гравера. М., 1965.

сти искусства и на сопротивлении материалов [375]. Это для меня характерно. Не знаю,— нужно сказать для детей. Как это сказать, совсем неясно. Такие слова, как «обусловленность искусства», непонятны. Ну, будьте здоровы. Всего хорошего. Ваш Фаворский. 30 июля 63».

Приписка: «Здравствуй, дорогой Витя. Это Ларион. Я сейчас живу с Катюшкой, дочерью, у Владимира Андреевича. Сегодня он мне продиктовал письмо тебе. Продиктовал легко. Когда были гости, он плохо говорил. Сегодня вообще он лучше. Каждый день с ним Таня [376] делает гимнастику. Надо ей памятник при жизни. Под ее руководством В[ладимир] А[ндреевич] ходит, стоит у окна, опираясь руками о подоконник. Сам стоит, а ходит с поддержкой. Делает он это с удовольствием. Живое дело, не то что глотать пилюли. Глотает он их массу. К тому же еще Таня прелестна. Это очень много значит.

376
Т.А.Широкова, врач.

Я здесь уже две недели. Стараюсь помогать с В[ладимиром] А[ндреевичем]. Хожу купаться с ребятами, играю с ними, читаю В[ладимиру] А[ндреевичу] и т. д.

Каждый день вывозим В[ладимира] А[ндреевича] в кресле на воздух в поле или лес.

Витя, прости, что я не пришел к тебе до сих пор, да и раньше ты приглашал меня к себе домой, а я не пришел: замотался и забыл. Дня через 4—5 поеду в Москву. Надо запираться в мастерской и работать. Здесь я ничего не делаю.

Еще я жил с дочкой в деревне 4 недели. Деревня

138. В Б. Сергиевском переулке. 1974



на Клязьме под Ковровом... Кое-что делал. Рисовал в избах стены и людей, вернее, одну женщину, очень интересную. Рисовал ее с предками (фото на стенах) и с внуками [377].

Пришел почтальон. Прости, что кончаю.

Желаю тебе всего хорошего и не унывать. Мы еще повоюем. Твой Лар».

Позже Илларион у меня (уже незадолго до выписки) был и, между прочим, принес тогда почитать статьи Владимира Андреевича: рукописи и напечатанное в журнале «Декоративное искусство». Статьи даже переписал, начал переписывать еще в больнице, а закончил уже дома.

377
Этим летом И.В.Голицын исполнил рисунок тушью «Одна» (1963), позже — гравюры на пластике: «Одна» и «Внуки пришли из города» (обе — 1963).

20 декабря

Минуя всякое повседневное, все же сперва продолжу о поездках к Владимиру Андреевичу. Лишь сегодня (уже в конце года!) о второй за этот год к нему поездке, что была еще в феврале, 16-го. Помню, что дал согласие как бы заменить на дежурстве Мишу Рабиновича — обычно дежурит у Владимира Андреевича по субботам, и как раз

тогда оказалось, что ему непременно вечером нужно быть в другом месте. Войдя к нему, почти сразу же сообщил, что от Миши Рабиновича слышал о новой его, Владимира Андреевича, статье про правду в искусстве.

— А читали ли статью уже в переработанном виде о магнетизме?

— Пожалуй, что нет.

И еще оказывается написал статью о том, как



139. Натюрморт с салфеткой и сахарными щипцами. 1975

делались иллюстрации к «Маленьким трагедиям». Предложил мне разыскать клеенчатую тетрадь и в ней прочитать «О правде» [378]. Вслед за этой статьей прочитал и о «Маленьких трагедиях» и доработанное о «магнетизме» [379]. Наибольшее впечатление произвела статья о правде, о чем ему и сказал. Оказывается, считает статью как бы недописанной, еще следовало бы в ней как-то ответить на вопрос — а как же быть с изображением всего страшного, жестокого, бесчеловечного? По-видимому, такое надо изображать тоже, чтобы это было показано не помимо осмысления или вчувствования всего высокого, гуманистического, божественного. Он так это понимает, но не знает как, какими словами об этом в статье высказать.

— А если об этом все же сказать в статье попросту и искренне?

— Вот именно...

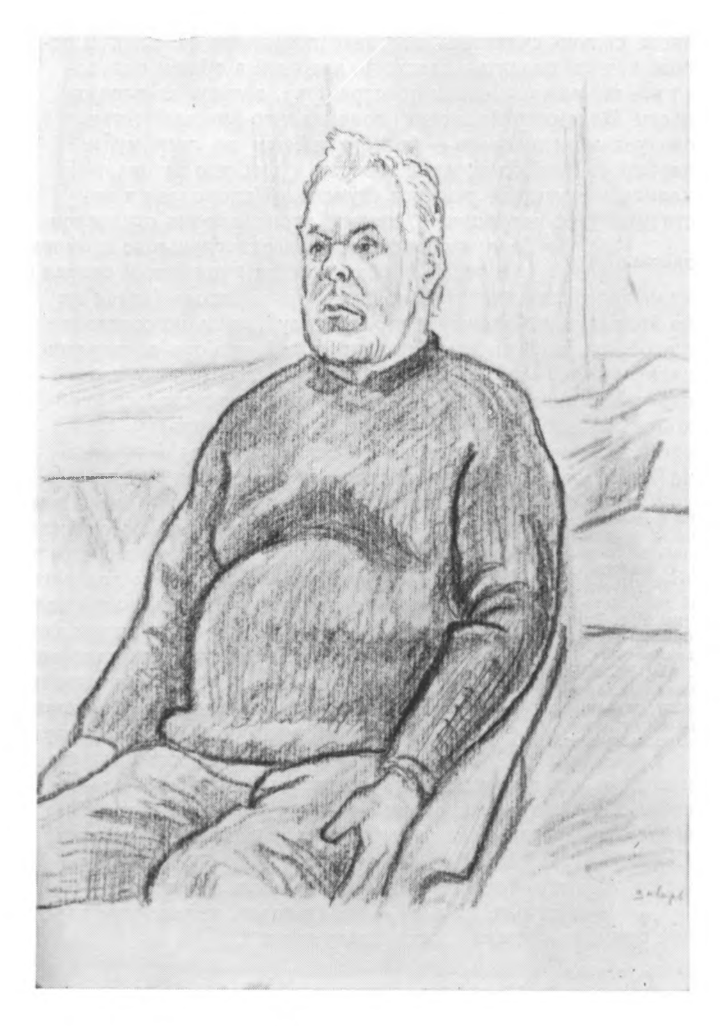
Сказал ему, что недавно вновь рассматривал его

378
Статья В.А.Фаворского «О художественной правде» впервые опубликована в журнале «Декоративное искусство СССР», 1963, № 7; журнальный текст воспроизведен в книге: *Фаворский В.* О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966, и в «Книге о Владимире Фаворском». М., 1967.

379
Имеются в виду статьи В.А.Фаворского «Как я оформлял «Маленькие трагедии» Пушкина» и «О магическом искусстве» («О «магическом реализме»).

книги о Москве-столице и вновь поразился тому, сколько в них, во всех иллюстрациях, выдумки и фантазии и как, например, хороши все узкие, вертикальные рисунки, как в них интересно решено пространство и как, благодаря такому приему, особенно свежо, по-современному показывается и смотрится быт того времени. Ничего не возразил, и даже показалось (подобревшее или чуть просиявшее выражение лица), что слушал меня с удовольствием.

140. Художник В.Н.Горяев. 1974



Владимир Андреевич сообщил о том, что сегодня получил письмо из Ленинграда от директора Русского музея [380].

— Видел на выставке в Академии мои двойные портреты и хочет, чтобы все ему их продал, но я уже обещал в гравюрный кабинет Музея изобразительных ис-

380 В.А.Пушкарев.

кусств, там уже есть мои двойные портреты, так что будут там неразрозненными. Хочу предложить ему одинарные.

Попросил Владимира Андреевича разрешить переписать «О правде в искусстве» [381]. Когда начал переписывать, вошел Адриан Ефимов (тесть Иллариона Голицына), он поднял Владимира Андреевича и перенес его к столу, затем Жилинский помог делать Владимиру Андреевичу ванну для рук и, уложив его обратно в постель, показывал ему эскиз затеваемой картины. Полуобнаженные фигуры в плавательном бассейне, и, оказывается, это семейный портрет, изображает на нем себя, жену и двоих детей. Говорил о том, что на теперешнем его понимании цвета сильно сказалось недавнее посещение Италии. В эскизе как бы развитие красного, который в общем оказался все же лежащим не в пространстве, а лишь на поверхности. Владимир Андреевич говорил, что красный тоже следует моделировать — более тяжелым по легкому и наоборот. Еще Жилинский говорил о том, что затевает написать групповой портрет студентов (преподает в институте) [382] с натурщицей, причем двоих из этих студентов недавно исключили за непослушание и «формализм», и тем не менее он все равно их напишет. Я сказал ему, что на меня произвели впечатление его «Трактористы» (видел их на выставке в Манеже) и что, пожалуй, лишь не согласен с изображенной на картине проволокой, что она показалась излишне иллюзорной.— Да, ему и хотелось этот групповой портрет написать как бы пожестче, поэтому казалось необходимым изобразить даже электрическую проводку. Еще рассказал о том, как писал портрет Владимира Андреевича [383]. Написал с натуры, затем долгое время он лежал незаконченным, а перед выставкой писал и исправлял его уже лишь по памяти. И доволен, что он висел рядом с работами Кончаловского; быть может, для живописи это было невыгодно, зато очень полезно для него самого.

Затем в комнату вошел молодой человек — физик (видел его у Фаворских и прежде), рассказал о том, что приехал с выставки Леже и что выставка ему очень понравилась. Пришлось прервать переписывание статьи, так как физик пожелал непременно с ней познакомиться. Читая статью, физик с недоумением воскликнул:

— Как же так? «Искусство как бы делает вещи непонятными, приходится вновь раскрывать, что это такое»... Наоборот — мы знаем, что художник нам своим искусством раскрывает самый смысл вещей, вот, например, Леже.

На что Владимир Андреевич лишь заметил:

— Читайте дальше,— но, кажется, дальнейшее чтение так и не рассеяло этого недоумения *.

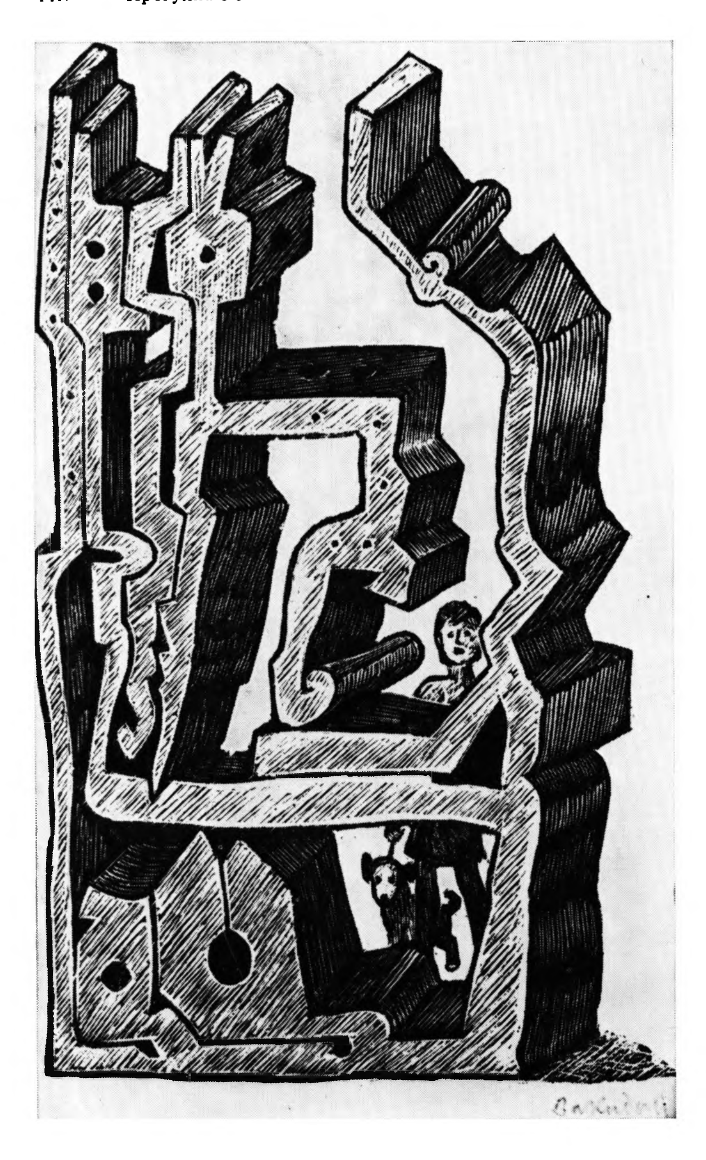
381
Имеется в виду статья В.А.Фаворского «О художественной правде».

382
МГХИ им. В.И.Сурикова.

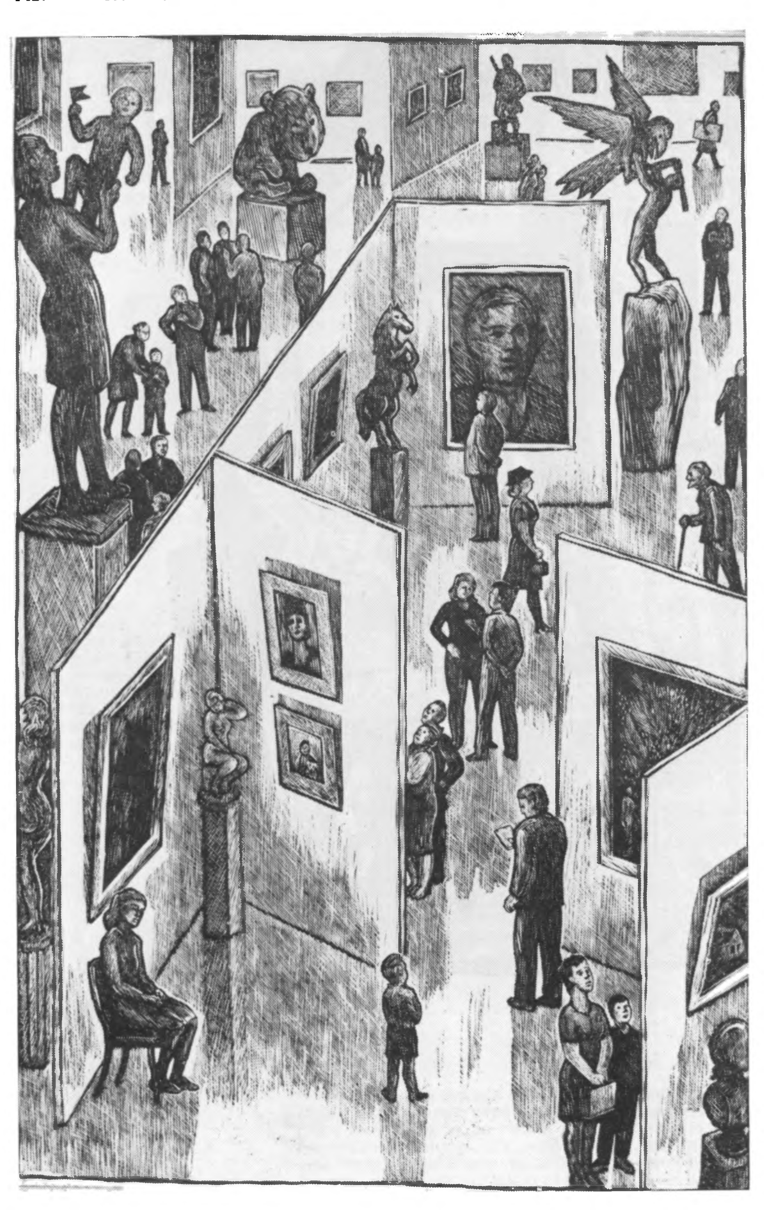
383
Речь идет о картинах Д.Д.Жилинского: 1. «Семья. У моря». 1964. Оргалит, левкас, темпера. ГТГ. 2. «Студенты. В мастерской скульптора». 1964. Холст, масло. Саратовский гос. художественный музей им. А.Н.Радищева. 3. «Трактористы совхоза «Новоалександровский». 1962. Холст, масло. МК РСФСР. 4. «Портрет художника В.А.Фаворского». 1962. Холст, масло. Волгоградский художественный музей изобразительных искусств.

* На этом кончаются записи 63 года. Оставшиеся страницы тетради заполнил записями о последовавших в том же году еще нескольких поездках к Владимиру Андреевичу. Их составил по очень беглым, приблизительным, но непосредственным заметкам лишь в 1967 году, когда уже давно (с 1966 года) вообще перестал записывать о повседневном. (*Примеч. автора.*)

141. Прогулка с собакой. 1980



142. На выставке. 1977



Поездка к Владимиру Андреевичу 7 июня 1963 г. в компании с С.М.Родионовой и А.А.Алейниковым.

Из-за моих недомоганий поездка несколько раз откладывалась, но вот все же поехали.

Когда вошли к Владимиру Андреевичу и поздоровались, он спросил меня о здоровье. Затем Владимир Андреевич спросил Софью Михайловну о здоровье ее мамы. Александр Алейников — о том, что висящая на стене живопись — «Материнство» Петрова-Водкина — на этот раз его особенно поразила (роль в ней красного цвета), и сообщил, что прошлым летом путешествовал в Новгород и тогда там в музее видел замечательную живопись Петрова-Водкина — его портрет рыжего мальчика. Еще рассказал о Нередице, о сохранившихся фрагментах ее фресок. Спросил Владимира Андреевича, бывал ли он в Новгороде.

— Очень давно,— ответил тот и как бы кстати рассказал, что еще во время первой мировой войны видел в Румынии собор с замечательными фресками, и тоже были изуродованы немцами, помнит большие свежие царапины на фресковой живописи.

Алейников, продолжая разглядывать живопись Петрова-Водкина, сказал, что большая черная гравюра под ней («Квинтет Шостаковича») [331] хорошо смотрится именно вместе с живописью. На это Владимир Андреевич сказал:

— Она ясно показывает, что в живописи совсем нет черной краски.

384
В.А.Фаворский. «Квинтет соль-минор Д.Шостаковича в институте им. Гнесиных». 1955. Гравюра на линолеуме.

Рассказ Софьи Михайловны о недавнем путешествии. В Ленинграде много ходили по местам Достоевского. Далее разговор о неизменяемости многих ленинградских пейзажей.

Я напомнил Владимиру Андреевичу о том, что когда-то он помышлял об иллюстрировании Достоевского. Когда был студентом, сказал ему о своем замысле иллюстрировать «Идиота», и Владимир Андреевич тогда же начал анализировать характеры персонажей; помню, что «объяснял» сестер Епанчиных, что-то, и очень существенное, сказал и о князе. Поразил тем, сколько уже у него про «Идиота» продумано и как продумано.

Да, сказал Владимир Андреевич, он часто думал о том, как то или иное у Достоевского проиллюстрировать и часто сомневался, возможно ли вообще: рядом с почти натуралистическими описаниями — диалоги и почти всегда в них-то и основа содержания.

— Быть может, следует пытаться изображать характеры?

— Возможно.

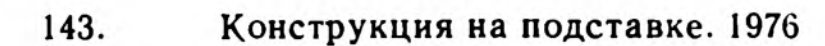
На мое заключение, что при иллюстрировании Достоевского опасность помешать чтению кажется особенно сильной, он улыбнулся:

— Пожалуй...

Затем Алейников стал говорить о разных «текущих» событиях: речи Фиделя [Кастро], отзыве «Унита» о юбилейной мосховской выставке, статье Твардовского, в которой пообещал еще произведений Солженицына. Показалось, что Владимир Андреевич вполне в курсе всех

текущих событий, но более-менее прореагировал, лишь когда зашла речь о Солженицыне: сказал, что более прочего понравился его «Один день Ивана Денисовича» и что слышал о том, что Солженицын тяжело болен.

Я показал Владимиру Андреевичу свое недавнее гравирование. Алейников стал спрашивать, как все же гравирую, как, например, начинаю? Владимир Андреевич об этом сказал:



143. Конструкция на подставке. 1976



— Лучше рисовать для гравюры, как бы совсем предварительно не учитывая, не думая о гравировании.

— Не думали о гравировании, даже рисуя для самых первых гравюр?

— Учитывается разве только движение штрихов, а цветовые массы чаще всего уже решаются на доске.

Все же сказал ему о возможной непроизвольности особого или специального рисования при гравировании, что оно, быть может, вырабатывается само. Например, древнее гравирование на обрезных досках, разве тогда не необходимо было заранее проявлять заботу о выгодном для гравирования рисовании?

— Тогда — пожалуй, но тогда было как бы еще и не цветовое мышление.



144. Прогулка с собакой. 1977

Заговорил с ним о возможностях в такой гравюре раскраски. Он ответил:

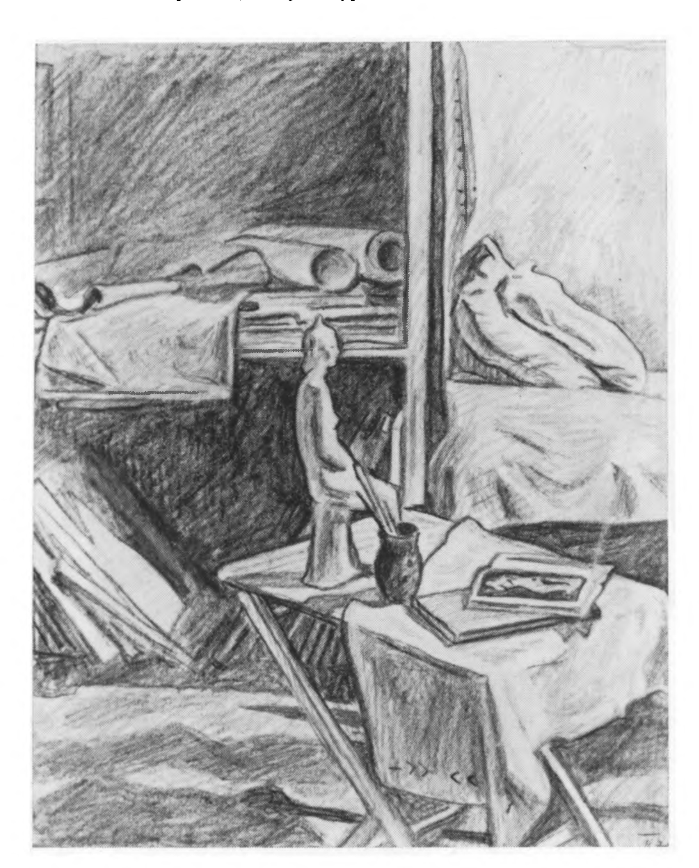
— Пробовал когда-то, но почти всегда оставалось впечатление, что не хватает еще одного цвета,— и затем — все же для гравюры самый лучший цвет — черный, и его всегда хватает. О нем замечательно в китайском трактате... и, между прочим, в этом же трактате говорится о том, как что надо изображать: например, реку вдали следует изображать без волн, лицо вдали — без рта и тому подобное.

Я напомнил о его цветных гравюрах к «Семи чудесам» Маршака[385]. Как там у него замечательно получилось с накладкой цвета на цвет, как бы выяснял, чего можно достичь лессировками в цветной гравюре.

— Да, тогда, печатая, я делал много проб, и часто получались как бы неожиданности. Например, черный по желтому от соседства с другими становился зеленым (в сцене чаепития).

385 Гравюры на дереве были исполнены в 1929 году. Книга не издана.

145. Мастерская (со скульптурой И.Слонима). 1975



Во время непроизвольных пауз я несколько раз спросил Владимира Андреевича, не устал ли он и не пора ли нам его покинуть, но он говорил: «Посидите еще».

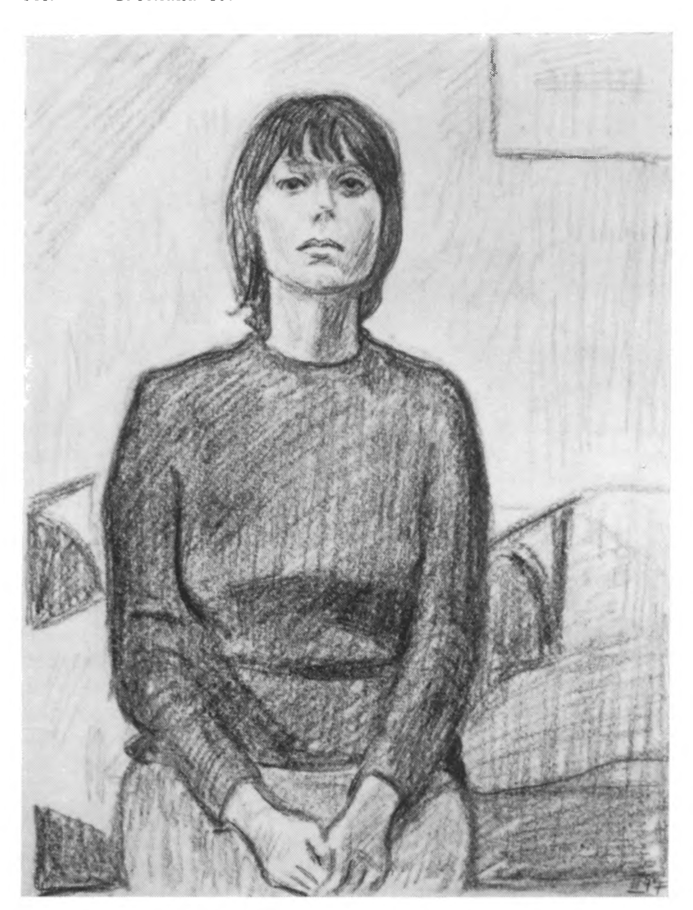
Когда уже шли к автобусу, Софья Михайловна и Александр Алейников говорили о том, как хорошо, что все же побывали у Владимира Андреевича, что еще раз его повидали. Алейников сказал, что особенно тяжелое впечатление произвели его застывшие руки.

Поездка к Владимиру Андреевичу 9 октября 1963 года.

В тот день с утра в мастерской. Продолжал там гравирование городского пейзажа. То ли сам процесс гра-

вирования подействовал хорошо, но настроение как бы поднялось и, несмотря на усталость, сохранилось в таком виде до возвращения домой. Дома Тося сказала, что звонила Ира Коровай и просила вечером непременно приехать к Владимиру Андреевичу, так как он хочет подарить живопись и что мне предстоит выбрать один из двух натюрмортов. Поехал. В комнате у Владимира Андреевича кроме Елены Владимировны был еще Миша Рабинович, а

146. Светлана. 1977



затем вошла и приняла участие в выборе и Ира. Оба натюрморта поставили как раз напротив лежащего Владимира Андреевича, у самой стены на двух стульях. Оба на картонках, и оба очень неважно сохранились, что, пожалуй, и не удивительно: один («Тарелки») написан в восемнадцатом году, а другой, с книгами, чайником и чашкой — в десятом [386]. Сразу же ощутил сильнейшую озадаченность. «Тарелки» написаны плотными полутонами, но в основе все же контраст теплого и холодного, так что

386
В.А.Фаворский. «Натюрморт с чайником». 1910. ГТГ. «Натюрморт с тарелками». 1918.

в основе все же живопись, а не тоновой рисунок. Живопись темная, быть может, уже от времени, более походит на старинную, чем на современную. Даже несколько раз были упомянуты испанцы: Сурбаран и Веласкес; и мне кажется, что такое сходство — помимо темноты колорита — главным образом из-за силы лепки, но, быть может, также из-за какой-то особой образности. Такие концепции в этом натюрморте настолько сильны, что если бы я его

147. Художник Юрий Кузнецов. 1980



увидел, не зная, кто написал, наверное, не догадался бы. В «Чайнике» же, хотя написан раньше, лучше видны собственные темы основных живописных размышлений. Разглядывая тот и другой, все больше убеждался в невозможности выбрать самому. Улыбка Владимира Андреевича, когда сказал, что никак не ожидал, что задаст такую трудную задачу. Пришлось-таки прибегнуть к жребию, который выбрал «Тарелки», но я никак не мог с этим внутренне согласиться. Миша Рабинович за то, чтобы брал все же «Натюрморт с чайником», хотя тут же выдал «секрет», что сам Владимир Андреевич считает более значительным тот, что с тарелками. В решении вопроса принял



148. Л.В.Сойфертис и В.Н.Вакидин. 1976

участие и вошедший в комнату Илларион — был всецело за то, чтобы брал «Тарелки».

— Ну и что из того, что темная или мрачная? Зато есть своя тема и что-то испанское (Сурбаран, Веласкес). Этот натюрморт по-настоящему отвечает современным требованиям в живописи.

Уже после того, как Миша Рабинович предложил, а Владимир Андреевич согласился с тем, что должен на время взять к себе домой обе живописи, Ира Коровай спохватилась, что мама еще ни разу не видела этих работ Владимира Андреевича, и относила их ей показать (живут по соседству в этом же доме). Вернулась с таким мнением: велела сказать Маше, чтобы не отдавала ни того, ни другого, а мне — постараться взять оба.

Поездка к Владимиру Андреевичу 15 ноября 1963 года.

Обещал приехать на следующей неделе, а получилось, что более чем через месяц, но так отчасти из-за того, что опять сговаривался ехать вместе с Софьей Михайловной и Александром Алейниковым, а они по разным причинам несколько раз откладывали. И пришлось поехать в субботу, хотя известно, что как раз по субботам у него бывает больше всего посетителей. Но кроме нас никого не оказалось, и сперва, пока Алейников выкуривал папиросу, прошли из передней в комнату, что рядом с комнатой Владимира Андреевича, где Маша с дочкой сидели на диване и читали что-то из Пушкина. Неподалеку от них в кресле сидел громадный кот Муромец, а чуть дальше еще и кошка — «его матушка». Маша позвала старшую девочку, Наташу, и та принесла свои рисунки — кадры

фильма про Муромца, о его похождениях. Затем нас пригласили пройти к Владимиру Андреевичу.

Когда я начал говорить про его натюрморты, то есть о том, в каком все еще продолжаю находиться затруднении, показалось, что его взгляд оживился. Он с большим интересом стал слушать. Объяснил, что сам я за «Натюрморт с чайником», но как только представлю, что с другим натюрмортом придется расстаться — становится

149. Ракушки. 1977



не по себе, да к тому же еще смущает, что все вокруг, с кем ни посоветуешься, за «Тарелки», что они всем все же кажутся сильнее, значительнее натюрморта с чайником...

— Так, может, надо оставить Вам оба...

Показалось, что даже услышал некий гул, который понял как недоумение: как же так — одному человеку подарить сразу две работы. Так что поспешил предложить оставить этот вопрос еще на какое-то время в том же положении — без решения.

Общие разговоры: запомнил, что Софья Михайловна и Алейников рассказывали о поездке на целину, о разных людях, с которыми во время поездки встречались. Затем я показывал ему рисунки, те, что сделал в начале года, еще до больницы [387]. Понравились про пачку сахара (показал почти все варианты), кажется, одобрил и «Кухонную посуду». Спросил его, не стоит ли награвировать.

— Сто́ит, сто́ит,— а затем он как бы защитил рисунок, изображающий мастерскую Слонима — не согласился с тем, что нецельно (не помню, кому рисунок показался нецельным). По поводу рисунков с натурщиц сказал, что, пожалуй, злоупотребляю все же контуром,— не всегда нужен,— а по поводу зимнего пейзажа, что рисовал с лестничной клетки дома, где мастерская Гриши Кравцова,

387
Речь идет о рисунках Вакидина, исполненных в январе—феврале 1963 года.

сказал, что слишком «лезут окна». Как только я это расслышал, увидел недостаток и сам. Насчет того, что слишком оконтурил окна домов на пейзажных литографиях (показывал две из сделанных уже после больницы), не почувствовал его правоты, но, наверное, тоже прав,— так верю в его видение и опыт,— то и другое намного сильнее и больше моего, да, наверное, сильнее еще и очень многих.

Уже знал о том, что Владимир Андреевич возра-

150. Перья. 1976



жал или не давал согласия, чтобы последняя статья в «Советской культуре» [388] появилась в том виде, в каком она там появилась, то есть все же напечатали без изменений, и Владимир Андреевич, рассказывая об этом, добавил, что почему-то оказалось, что уже поздно что-либо менять. После давал опровержение, даже протест, в «Вечерку», но его там не напечатали. По тому, как сразу же стал об этом рассказывать, то есть сама быстрота реакции, мне кажется, говорит за то, что и сам сильно пережил это недоразумение [389].

После этого был разговор о гравюре Иллариона, о его портрете Владимира Андреевича вместе с Ваней [390]. Нравится ли?

— В общем — да, но сколько-то и не удовлетворен... Бывает, что, гравируя, не сохранишь как следует черное, тогда белое как бы теряет массивность, но тогда, продолжая гравировать, все же бывает, что как бы достигаешь его новой массивности, даже еще более сильной, так могло бы получиться и у Иллариона... В какой-то ме-

388 Статья «Всего себя». — Советская культура, 1963, 26 окт.

389 В письме к школьникам-«пархомовцам», продиктованном В.А.Фаворским 23 ноября 1963 года, он говорит: «А вот в газете «Советская культура» напечатали статью по моим мыслям; напечатала Языкова, член редакции газеты, напечатала с моей подписью. Но я не могу признать ее своей. С мыслями я могу согласиться. Но, главное, стиль... Мне за стиль со-

вестно. И уже одно название «Всего себя», название статьи, очень претенциозное. Вообще, статья самохвальная, нескромная, не в моем обычае. Мне за нее стыдно. Я сказал бы то же совсем иначе».

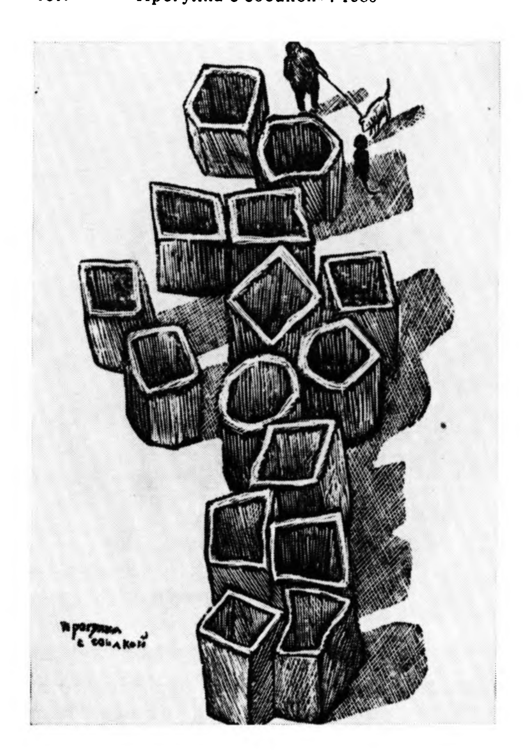
390
Гравюра на линолеуме И.В.Голицына «Утро у Фаворского». 1963.

ре это есть, но могло бы стать и более выраженным... Пожалуй, следовало бы ко всему подойти более конкретно.

Сам же Илларион говорил (позже или до этого, не помню) о том, что хотелось этой работой сказать о теперешнем состоянии Владимира Андреевича негромко, совсем тихо, шепотом...

По очереди уходили от Владимира Андреевича на кухню пить чай, а около него продолжал дежурить и, наверное, помогал няне кормить Миша Рабинович. Позже, когда появился Илларион, продолжался общий разговор и даже послышались анекдоты.

151. «Прогулка с собакой». 1980



Записываю все это слишком задним числом, спустя месяц, поэтому, наверное, более обычного уже окончательно потеряно, но утешаюсь сознанием, что основное все же не ускользнуло, осталось. Еще вспомнил рассказ Маши о недавнем событии: кажется, всего несколько дней назад приезжал директор Русского музея и отобрал, а затем и забрал, то есть купил для музея, наилучшие рисунки. Сперва Владимир Андреевич очень не хотел отдавать ему двойные портреты и говорил, что они уже обещаны (и часть их уже туда отдана) Музею изобразительных искусств, а затем уступил и два рисунка отдал и еще несколько других портретов — кажется, портрет Вани Фаворского (переживания Маши по поводу того, что портрет не остался в семье) и портрет Маши, который

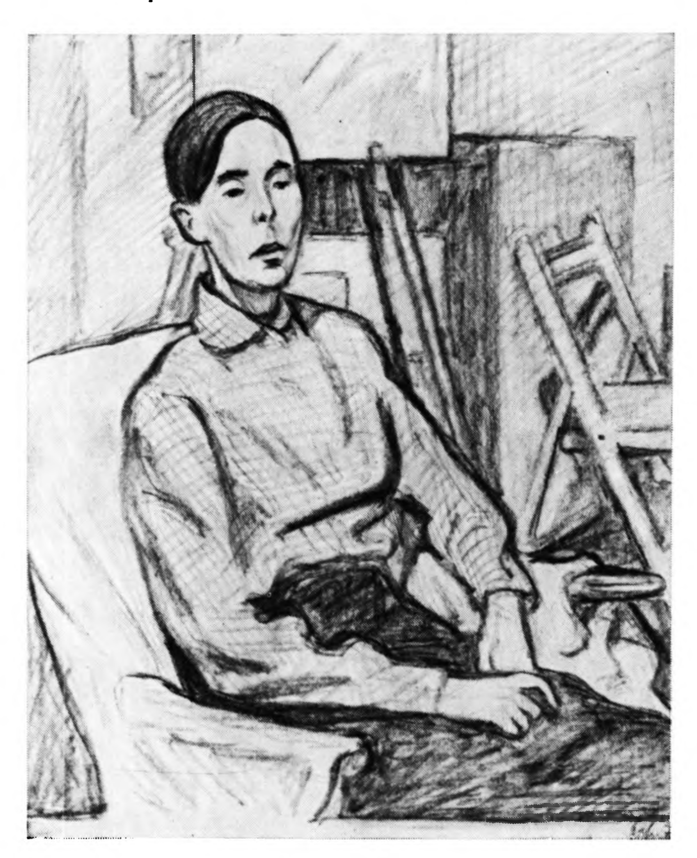
Владимир Андреевич считает одним из лучших своих рисунков. Также увез многие из рисунков, что делались в связи с разными гравированиями. Расставание с рисунками Владимир Андреевич, по словам Маши, переживал в течение нескольких дней [391].

391 Семейные портреты были возвращены в семью Фаворских.

Поездка к Владимиру Андреевичу 28 декабря 1963 года.

Ездил с Володей Чернецовым. Открытая дверь и никого в передней. Справа из дальней комнаты голос На-

152. Марина Казенина. 1976



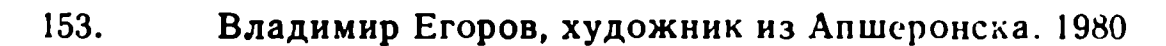
таши: «Кто там?» — «Можно ли пройти к дедушке?» — «Наверное, можно». Когда вошли, он, как обычно, лежал, а перед ним на специальном передвижном пюпитре номер журнала «Декоративное искусство», и, наверное, до нашего прихода его листала стоящая рядом Елена Владимировна.

Сперва Володя показывал свои цветные копии с ферапонтовских фресок (был в прошлом году в Ферапонтовом монастыре) и о них рассказывал. Например, о том, что Благовещенье там изображено по бокам прохода — так что ангел сообщает и через наше пространство. Вла-

димир Андреевич сказал, что такая же композиция в кремлевском Архангельском соборе. Володя показывал и живопись (устраивали специальный наклон лампы), а затем я показывал еще и рисунки.

Затем разговор о натюрмортах Владимира Андреевича. Сказал ему, что все еще не решил, как быть, а он — что уже привык считать их оба моими:

— Будут лежать здесь на полке и попадут ли



153. Владимир Егоров, художник из Апшеронска. 1980

когда на выставку — неизвестно, а у Вас они уже как бы живут.

Еще рассказал ему о том, что все, кто увидит, предпочитают натюрморт с тарелками (Эльконин, Ганна Блюм), но, как следует всмотревшись, начинают понимать и ценить и другой.

Пока пили чай, Володя сидел около Владимира Андреевича и прочитал рукопись его статьи «Содержание формы». Рукопись Володя увез, чтобы в редакции перепе-

чатать в нескольких экземплярах; будет экземпляр и для меня.

В общем разговоре с Владимиром Андреевичем — разные темы, например, о стихах в «Дне поэзии». В сборнике ему мало что понравилось, лишь показались неплохими некоторые из пародий.

Еще в разговоре — о странице в «Литгазете», посвященной юбилею «Слова о полку Игореве».

Владимир Андреевич высказал мнение, что переводы «Слова» с древнерусского обычно портит размер (хорей, ямб) — обычно совсем не подходит: исчезает нечто свободное, живое. Размер же (как бы симметрию) в подлиннике он совсем не ощущает. И кстати, о симметрии он же говорит в пока лишь начатой статье про композицию [392].

Ира Коровай читала вслух рукопись повести Булгакова, в ней выведены под другими именами Станиславский и Немирович-Данченко, про их взаимоотношения и об отношении их к автору [393]. Показалось, что это нечто похлеще, чем про Опискина. Владимир Андреевич с интересом и вниманием — на смешное живо реагировал — слушал.

392 Имеется в виду статья В.А.Фаворского «Вопросы, возникающие в связи с композицией», датированная 21 декабря 1963 года. Впервые опубликована с сокращением в журнале «Декоративное искусство СССР», 1965, № 7, под названием «О композиции». Полностью напечатана в книге: *Фаворский В.* О рисунке. О композиции. Фрунзе, 1966. Об этой же статье идет речь в следующей записи Вакидина.

393 «Театральный роман» М.А.Булгакова.

Поездка к Владимиру Андреевичу 6 февраля 1964 года.

Около лежащего Владимира Андреевича — Елена Владимировна, а на столе раскрытая книга. Чтение вслух из книги рассказов и очерков А.Кожевникова. Он недавно посетил Владимира Андреевича и подарил свою книгу. Рассказал Владимиру Андреевичу и Елене Владимировне о своем знакомстве с Кожевниковым: когда я был худредактором «Колхозных ребят», он был их литредактором, и было это еще в 36 году. Еще рассказал о том, как тогда заказывал рисунки и, между прочим, Никите, Ване Безину, Тусе Козулиной, Игорю Полякову и другим, и как в конце концов мне было предложено уволиться «по собственному желанию». Маша застала конец моего рассказа и вспомнила о том, что у Марка Твена есть рассказ «Как я редактировал сельскохозяйственную газету». Далее разговор об иллюстрировании детских книг. Май Митурич недавно очень хорошо проиллюстрировал книгу рассказов для детей Снегирева [394]. Книгу оба, писатель и художник, подарили Владимиру Андреевичу с надписями, и, между прочим, Май в своей надписи благодарит Владимира Андреевича за оказанную помощь.

394 Имеется в виду оформленная М.П.Митуричем книга: *Снегирев Г.* Обитаемый остров. М., Детгиз, 1963.

Помню, что спросил его, закончил ли ту статью, которую прошлый раз он считал незаконченной и был недоволен тем, как стало под конец получаться.

— Да, и теперь тоже не очень. В статье как бы перечисляю элементы, составляющие художественное произведение. Первое и главное или основное, что его составляет, это цельность от материала — например, нечто сделанное целиком из глины. Второе — конструктивная цельность. Ну, это, например, как предложение, где есть подлежащее и сказуемое. Третье — композиционность, и, наконец, должен сказать как-то о том, что когда изображаешь пространство, то предмет как бы невольно остраняешь... Неясно, как об этом сказать, и сомневался, мож-

но ли, а сегодня прочитал в газете о Брехте, хвалят за реализм, говорят, что «наш», и в то же время говорят о том, что с успехом употреблял способ остранения, так что получается, что для него это вполне законно.

Спросил, почему все же о построении пространства говорит отдельно, разве это не составляет неотъемлемую часть композиционности?

— Это так, но слово и понятие «композиция» стало теперь выражать что-то слишком общий и не совсем ясный смысл, оно, быть может, даже стало излишне изысканным, что ли. А пространство это, пожалуй, как волны... Да, пожалуй, такая метафора вполне подходит: уже изображаемое — как бы не предметы, а нечто, преображенное пространством.

И кажется, уже после этого я рассказал ему о нескольких своих «событиях». Первое: получил ответ на письмо от Казенина, затем к нему ездил и привез домой три этюда Истомина. Дал на время, чтобы у меня повисели два-три месяца, после чего у него же поменяю на другие, то есть Казенин не слишком уверен, что не будет должен когда-либо возвратить работы изоинституту, так как, когда их оттуда забирал, то оставил там расписку. Владимир Андреевич как бы одобрил это событие и вспомнил, что у него есть, кто-то ему передал, письма Истомина к не так давно умершему живописцу Чекмазову и что, быть может, их тоже следовало бы передать Казенину.

Другое мое событие: вместе с В.Чернецовым был в гостях у Н.М.Чернышева и он по собственной инициативе подарил мне рисунок. Владимир Андреевич вновь, не впервые, рассказал о содружестве трех художников, то есть опять же о Николае Михайловиче, Михаиле Сергеевиче Родионове и Сергее Герасимове. У каждого из них был свой строй, ритм. Михаил Семенович уже под конец жизни сумел сделать замечательные иллюстрации к толстовскому «Кавказскому пленнику»[395], но их мало понимают и ценят. И вспомнил, как во время эвакуации, в Самарканде, голодный, а поэтому очень слабый, шатающийся Николай Михайлович по ночам, при свете свечи писал свои замечательные акварельные пейзажи.

395
Иллюстрации М.С.Родионова к изданию: *Толстой Л.* Кавказский пленник. М., Детгиз, 1953. Исполнены черной акварелью и тушью (1953. Гос. музей Л.Н.Толстого, Москва).

1 мая

...Как-то, чтобы посмотреть «Истомина и Фаворского», заходил коллекционер Денисов (встретились с ним неподалеку от дома). По этому же поводу, то есть из-за натюрмортов Владимира Андреевича (тогда еще живописи Истомина у меня не было), побывал у меня Гриша Кравцов и, кажется, еще в начале зимы — А.Коджак, а затем я ездил к нему посмотреть его иллюстрации и оформление «Звезды» Казакевича[396], а также рисунки и живопись. Между прочим, Азарий купил тогда и для меня экземпляр «Аббата Куаньяра» с впервые изданными буквицами Владимира Андреевича.

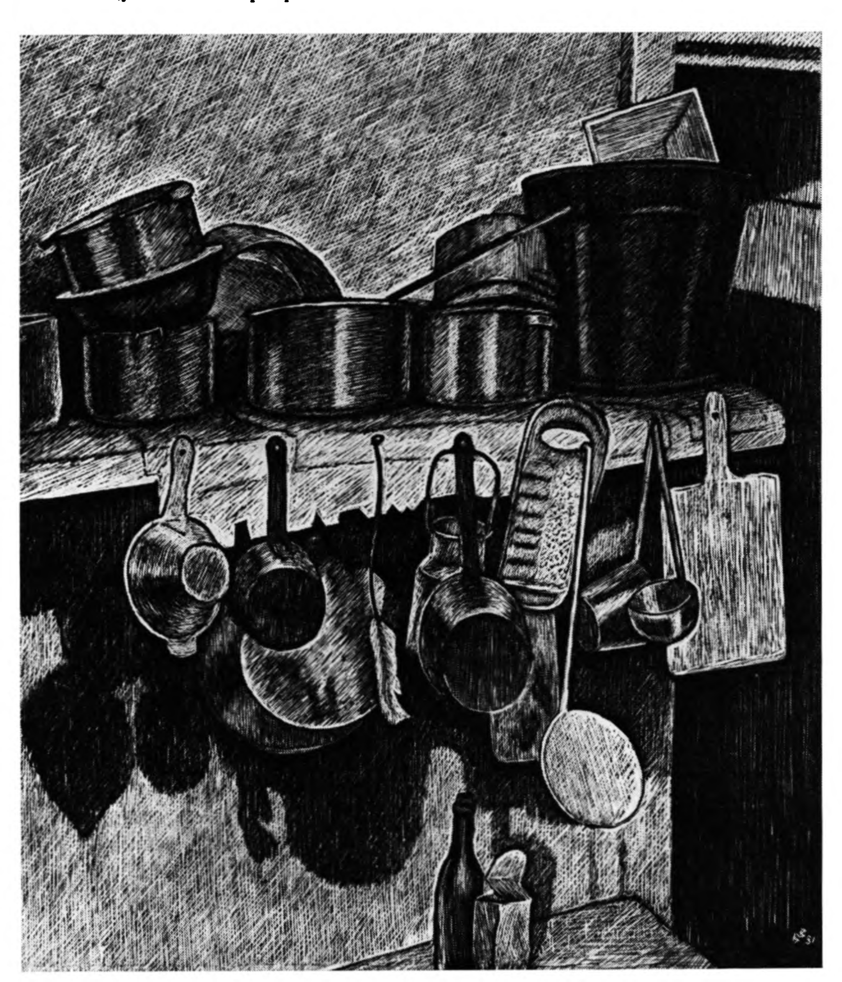
И несколько раз в течение зимы и раза два уже ранней весной был у меня Илларион Голицын. Как-то раз с ним была большая папка с гравюрами, и тогда я впер-

396
А.Ф.Коджак. Иллюстрации и оформление книги по роману Э.Г.Казакевича «Звезда». 1962—1964. Акварель, белила, тушь, перо. Книга не издана.

вые увидал только что сделанный портрет лежащего Владимира Андреевича вместе с внуком Ваней. Другие разы понемногу позировал для затеянного им моего портрета[397]. Между прочим, в разговоре — о том, что тоже пытается записывать все о Владимире Андреевиче и даже по этому поводу он расспрашивал Мишу Рабиновича о разных и довольно частых того с ним разговорах.

397
В 1964 году И.В.Голицын исполнил «Портрет В.Н.Вакидина» (гравюра на линолеуме).

154. Кухонный натюрморт. 1981



Поездка к Владимиру Андреевичу 14 марта 1964 года.

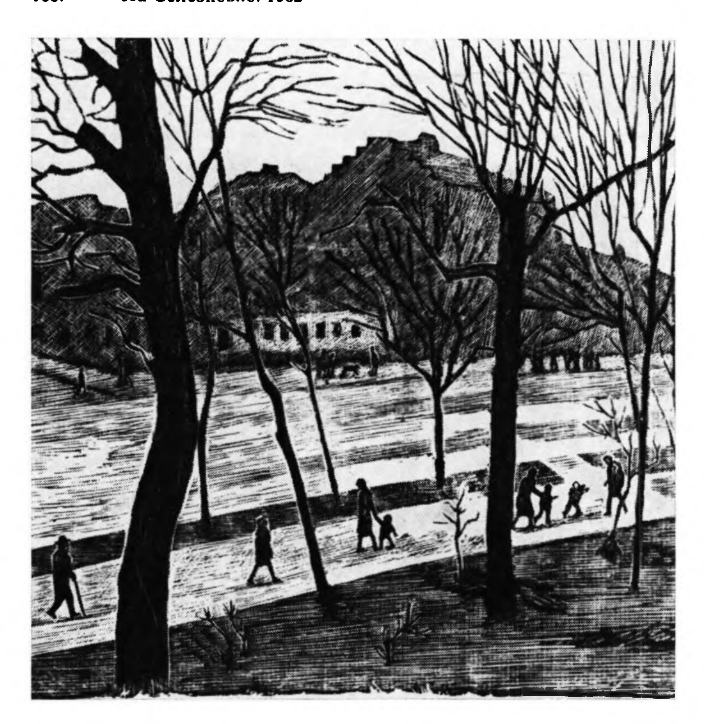
Решил поехать накануне дня рождения, чтобы не сидеть с гостями за общим столом и не искушаться разной неподходящей едой. Знаю, как это непросто по прошлому опыту — был на дне рождения в позапрошлом году, когда за столом уже, кажется, впервые сидели без Владимира Андреевича, и помню, что тогда с ним из-за количества приехавших поздравить почти не пришлось об-

щаться. Приехал в семь вечера, как раз когда Маша кормила Владимира Андреевича.

— Почему не завтра, завтра приезжайте тоже,— сказал Владимир Андреевич.

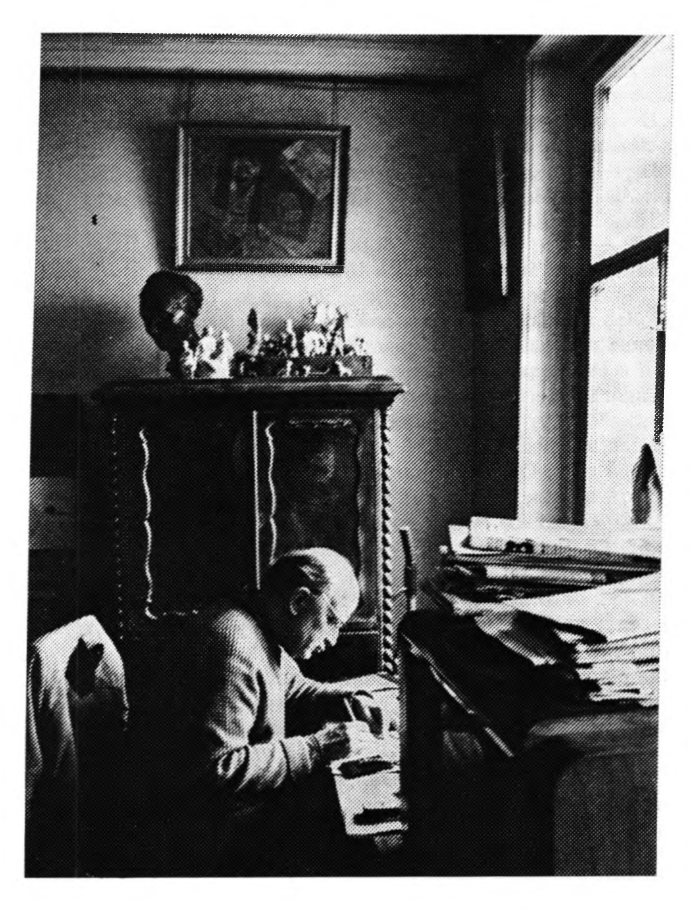
Придумал подарить ему две книги, купил их в «Демократическом магазине»: «Если бы Бах вел дневник» и «Если бы Моцарт вел дневник». Венгерское издание на русском языке, нечто вроде жизнеописаний. Пока

155. На Селезневке. 1982



Маша продолжала кормить, чтение вслух из книжки о Моцарте. У Владимира Андреевича очень невнятная речь. Спросил о моем здоровье. Маша спросила меня, лечился ли у гомеопатов, и сказала, что старик-гомеопат, который лечил Владимира Андреевича, «все же остановил процесс». Владимир Андреевич иронически засмеялся. Показывал ему свои гравирования — экслибрис для Ю.Полева, а также и «Нитки с пуговицами». Он сказал, что нравится, но, кажется, больше понравились пейзажи с деревьями, что рисовал зимой в Старой Рузе.

Две телеграммы, так что мне надо было их ему прочитать. Первая от Марии Вениаминовны — поздравление и сожаление о том, что завтра не сможет приехать. Другая на иностранном языке, подумал, что на немецком. Да нет, какой-то непонятный. Надел на Владимира Андреевича очки, и стали читать вместе, оказалось, что от министра иностранных дел ГДР Больца — латинскими буквами по-русски: «Дорогой Владимир Андреевич по-



156. Дома за работой. 1982

здравляю с днем рождения» и так далее. Смех по этому поводу Владимира Андреевича.

Против постели Владимира Андреевича на стене, где картина Петрова-Водкина, почти каждый раз выставка детских рисунков — его внуков и детей других, проживающих в этом же доме, художников. Он сказал о Дашиных, что она очень чувствует поверхность, всегда очень хорошо располагает на листе изображение.

Запись 10 октября 1972 года

...Когда утром (14 декабря 1964 года) появились доктора, мне предложили хоть ненадолго уйти, а когда примерно к часу вернулся, Тося, вроде как очнувшись, сказала: «Мне уже лучше, ты не волнуйся». Оставался с ней вдвоем в комнате до конца. Умерла в $8^1/_2$ вечера. Не мог сразу уйти. Казалась спокойной и прекрасной. Когда вышел на улицу, все было белое — выпал снег...

...28-го вечером хотел поехать к Владимиру Андреевичу, кто-то сообщил, что он хочет меня видеть и со

мной говорить, но узнал, что ему стало очень плохо — кажется, воспаление легких. На следующий день узнал уже о его смерти и вечером поехал с Володей Чернецовым на Новогиреевскую. Вокруг него было еще немного народу, лежал еще в постели. На следующий день был еще, а 31-го на похоронах, на Новодевичьем. С кладбища опять же на Новогиреевскую на поминки, и там же встреча Нового года.

Добавление (запись 24 января 1977 года)

Вскоре после того, как не стало Тоси, серьезно заболел и, долго (с непродолжительными перерывами в течение нескольких лет) находясь в больнице, продолжал «обо всем» записывать, хотя и ежедневно, но совсем кратко, иногда всего лишь две-три строчки, то есть лишь о том, как «идут дела» — какая температура и тому подобное или кто навестил. Вот, к примеру, запись от 7 ноября 1965 года. Она типичная, но в ней и о событии, имеющем отношение к Владимиру Андреевичу:

«Немного гулял, дошел до почты и опустил в ящик открытку. Вечером сперва — Таня Чертова (лилово-розовый букет), а затем неожиданно Ира Коровай и привезла письмо... от Владимира Андреевича! Оно от 23 сентября 63 года; кому-то продиктовал, но почему-то не было тогда отправлено. Ощущение, что произошло чудо. Как бы прислал с того света, чтобы несколько подбодрить. И еще привезла альбом-тетрадь с его довоенными зарисовками с натуры и оставила его мне, чтобы мог как следует, долго его рассматривать...»

«Милый Витя! Слыхал, что Вам лучше. Кажется, говорил Илларион. Может быть, это письмо не застанет Вас уже в больнице. Я наслаждаюсь хорошей погодой. Стало правда холоднее, но зато солнце. Кое-что диктую, хотелось бы знать Ваше мнение о моем писании. Кажется, некоторые работы Вам передал Илларион. Как жаль, что Вам не пришлось летом рисовать, как и мне тоже. Это немножко скушно, но надеюсь, что Вам будет хорошо. Всего Вам хорошего. Будьте здоровы. Сейчас я узнал, что Вы уже дома, и очень рад. В. Фаворский».

Приложение

Пояснения к списку основных произведений

Список основных произведений

Выставки с участием
В.Н.Вакидина

Список иллюстраций

Указатель имен

Пояснения к списку основных произведений

Список основных произведений состоит из разделов: живопись, рисунки, автолитографии, гравюры на линолеуме, гравюры на дереве, книжная и журнальная графика. Внутри каждого раздела произведения перечислены в хронологическом порядке.

Все графические произведения выполнены на белой бумаге, за исключением специально оговоренных.

Размеры даны в сантиметрах. Для автолитографий и гравюр указаны размеры оттиска.

За указанием размера приводятся авторские подписи, датировки и надписи в авторском написании, существующие на лицевой стороне произведений.

В разделе гравюр на дереве названия некоторых работ даны в кавычках. Это означает, что они выгравированы вместе с изображением и являются частью гравюр.

Принятые сокращения

Акв.	акварель
Б.	бумага
граф.	графитный
К.	картон
кар.	карандаш
литогр.	литографский
м.	масло
Х.	холст
цв.	цветной
ВОХМ	Воронежский областной художественный музей
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
ГХМ БССР	Государственный художественный музей БССР, Минск
МИГМ	Музей истории города Москвы, Москва
Музей, Донецк	Донецкий обл. художественный музей
Музей, Николаев	Художественный музей, г. Николаев
Музей, Херсон	Художественный музей, г. Херсон
СХ СССР	Союз художников СССР

Принадлежность музеям литографий и гравюр не указана.

К списку основных произведений прилагается список книг, оформленных В. Н. Вакидиным.

Список основных произведений

Живопись

1939 Книги и зеркало
Х., м. 64×94. *X 39*
ВОХМ
Яблоки на стуле
Х., м. 44×54. *X 39 Вакидин*
ВОХМ
1940 Натюрморт с белыми цветами
Х., м. 63×93,5. *VI 40 Вакидин*
Белый натюрморт
Х., м. 58×78,5. *VII 40 В*
ГТГ
В Старосадском переулке
Х., м. 53×45. *Вакидин IX 40*
1942 Тося. Портрет жены (неоконченный)
Х., м. 67,5×53,5. *В I 42*
ВОХМ
Портрет Василия Хлебовского, художника
К., м. 47×32,5
Натюрморт с мольбертом
К., м. 54×44
ВОХМ
1945 Стога. Сенеж
К., м. 31×51,5
Избы. Сенеж
Х., м. 39×60
ВОХМ
1947 Натюрморт с нарциссами
К., м. 37×41,5
Девушка в розовой кофте
К., м. 57×48
ВОХМ
Вечер в Гурзуфе
К., м. 61,5×48,5
ГТГ
Тень на ступеньках. Гурзуф
К., м. 69×46
ВОХМ
Пейзаж с розовым домом. Гурзуф
К., м. 49×60,5
ВОХМ
В парке. Гурзуф
К., м. 70×53
Красное дерево в парке. Гурзуф
К., м. 69,5×47
Аюдаг
К., м. 52×69,5
ВОХМ
1948 Натюрморт с мимозой
К., м. 45×54,5
ВОХМ
Гладиолусы и астры
Б., м. 61×45

1949 Серия «Гурзуф»
К., м.
Пейзаж с тремя кипарисами
49,5×61
Переулок
49×34,5
ВОХМ
Пейзаж с Аюдагом
50×40,5
Дорога в Артек
47×48
В Гурзуфе
Х., м. 39×88,5. *Вакидин 49*
Гос. музей искусств ГССР, Тбилиси

1950 Брод через Истру у деревни Аносино
К., м. 39,5×72

1952 Серия «Бердянск»
Вечер в Бердянске
К., м. 26×50
На берегу Азовского моря
К., м. 28×48
Ветреный день
К., м. 35×50
Вечером в Бердянске
К., м. 34,5×50
Переулок у моря
Х., м. 49,5×40
Лодки
К., м. 21×49
Пейзаж с оранжевой крышей
К., м. 27×50
ВОХМ
Улица в Бердянске
Х., м. 49,5×39,5. *Вакидин 52*
Гос. музей искусств ГССР, Тбилиси

1953 Из серии «В Батурине»
Вечер на Украине
Х., м. 34,5×49
Натюрморт с белой кринкой
К., м. 36,5×51

1955 Дорога в Хосте
К., м. 44×35

1956 Овощи на разделочной доске
К., м. 30×50

Из серии «Дачный поселок НИЛ. Новый Иерусалим»

1957 Гладиолусы и яблоки
Х., м. 59×79,5
ВОХМ

1958 Пионы
Х., м. 49,5×62
Натюрморт с красной коробкой
Х., м. 35×44,5
Выход на террасу. На даче у Н. А. Удальцовой
Х., м. 60×48
Натюрморт с астрами
Х., м. 34,5×45

Осеннее окно
Х., м. 76×62,5
Вечерний этюд. Истра
Х., м. 35×49
Вечерний натюрморт
Х., м. 53×73
Стога на опушке леса
Х., м. 27×53
Цветы на подоконнике
К., м. 45×55
Каракалпакский Гос. музей искусств, Нукус

1959 Корзины с яблоками
К., м. 53×50,5
ВОХМ
Два букета
К., м. 50×53,5
ВОХМ
На даче. Интерьер с картиной
К., м. 50×57,5
Чертополох и настурция
Х., м. 55×45
Музей, Донецк
Чертополох и настурция
К., м. 60×43
Яблоки на подоконнике
К., м. 28,5×46,5
Поселок НИЛ
К., м. 32×69,5
ВОХМ
Окно. Большая бутыль
К., м. 70×49,5
Натюрморт с кактусом
Х., м. 40×50
Пейзаж со скворечником
К., м. 45,5×34,5

1961 Из серии «Летом в Истре»
Тропинка у шоссе
К., м. 49×70
ВОХМ
Пейзаж с голубой оградой
Х., м. 38×48
ВОХМ
Окно
Х., м. 62,5×76
ВОХМ
Новая улица в Истре
К., м. 42×64,5
Возле шоссе
К., м. 40,5×66
Корзина с овощами
Х., м. 40×50,5

1964 Вечер в Дзинтари
К., м. 48,5×61
ВОХМ
У зеркала. Дом творчества художников в Дзинтари
К., м. 63×44

Домик в Майори
К., м. 69×49
Весной в Майори
К., м. 69,5×49
Улица в Майори
К., м. 49×59,5
ВОХМ
1971 Лилии
К., м. 47×35
Натюрморт с синей коробкой
Х., м. 45×66
1972 Обнаженная у зеркала
К., м. 69×49
ВОХМ
Натюрморт с письмом и букетиком календулы
Х., м. 46×66
Книги на стуле
Х., м. 49×39

Рисунки

1928—1929 Воронежский пейзаж с Покровским собором
Граф. кар. 21,2×13,2. *9/V 28*
ВОХМ
Одежда на вешалке в классе
Граф. кар. 18×11. *28—29 годы*
ВОХМ
Пейзаж. Воронеж
Граф. кар. 13,2×21
ВОХМ
Портрет Сырцылина
Граф. кар. 26×17
ВОХМ
1930 Отец читает газету
Цв. кар. 27,5×18,5
1931 Читальня. Учебное задание А.Г.Бродаты
(Московский полиграфический институт)
Тушь, перо. 31×22
1932 Возле моста. Воронеж
Граф. кар. 31,8×22. *18 августа Вакидин*
1933 В зоопарке
Граф. кар. 28×21,8. *сентябрь 33г*
ВОХМ
Олень
Черный кар. 34,2×23,7. *сентябрь 33*
ВОХМ
Городской пейзаж. Москва
Граф. кар. 17,3×21,5. *октябрь 33*
ВОХМ
Девочка с рыбками
Черный кар. 26,3×36,7. *33 год*
ВОХМ
Ваня Кузнецов, художник
Черный кар. 26,7×20,3
Натурщик в пальто. Постановка К. Н. Истомина
Гуашь. 45,8×36. *Вакидин*
ВОХМ

1934 Около немецкого кладбища. Лефортово
Граф. кар. 27,1×36. *сент. 34*

1935 Женский портрет. Воронеж
Граф. кар. 25×30,7. *июль 35*
ВОХМ
Сергей Урусевский, художник
Граф. кар. 39×31
ВОХМ

1936 М.А.Добров на собрании
Граф. кар. 20×14. *IV 36*
ВОХМ
В.А.Фаворский расписывает потолок в Доме пионеров и октябрят
Граф. кар. 28,3×21,3. *май 36*
Каракалпакский гос. музей искусств, Нукус
Натурщица в Мастерской монументальной живописи
Граф. кар. 35×22,5. *июнь 36*
Тося летом
Граф. кар. 29,5×22. *24/VII 36*

1937 Художник Борис Чернышев за работой
Черный кар. 28×30. *I 37*
Ваня Безин, художник
Граф. кар. 35,7×17,5. *IV 37*
Крыши домов близ Пушечной улицы
Гуашь. 43,5×54. *IV 37*
ВОХМ
На Арбате. Из окна театра им. Евг.Вахтангова
Граф. кар. 21,2×26. *VI 37*
Каракалпакский гос. музей искусств, Нукус
Теща
Черный кар. 26,7×23. *декабрь 37*
ВОХМ
Ф.Н.Бочков, художник
Граф. кар. 21×20
Президиум Горкома декабрь 37 г.
Натурщица в Мастерской монументальной живописи
Граф. кар. 43,2×30,7. *37*
Н.А.Тырса в Детиздате
Граф. кар. 14,2×20. *Тырса в Детиздате*

1938 В.Е.Татлин читает Хлебникова
Граф. кар. 21,8×30. *янв. 38 Татлин*
Художник С.И.Пичугин
Черный кар. 15×21. *Пичугин февр. 38 Собр. Горкома*
Из серии портретов для эскиза фрески «Показательный радиоузел на селе» в павильоне Механизации ВСХВ в Москве (не осуществлена). Город Козельск
Граф. кар.
Женя Никольский
30,8×22. *Женя Никольский Козельск IV 38*
ВОХМ
Ваня Преснягин
24,7×26,7. *апрель 38 Козельск*
ВОХМ
В.Ф.Понтюхин
26,5×30. *В.Ф.Понтюхин Козельск IV 38*

Ася Боярская
27×17,5. *Ася Боярская IV Козельск*
ВОХМ
Илья Тарасов
24,3×21,8. *Илья Тарасов. IV Козельск*
С.А.Фролов
25,5×16,5. *Сергей Алексеевич Фролов IV 38 Козельск*
Петя
24,5×27. *Петя IV 38 Козельск*
ВОХМ
Костя Карлов
24,7×26,8. *Козельск IV 38*
Прасковья Злобина
32,2×22. *Прасковья Злобина деревня Дешевки IV 38*
Музей, Донецк
В.А.Передков
30,3×20,5. *Василий Андреевич Передков IV 38 деревня Дешевки*
ВОХМ

Козельск
Граф. кар. 17,3×26,4. *Козельск IV 38*
ВОХМ

Козельск. Пейзаж
Граф. кар. 22×31. *Козельск IV 38*
ВОХМ

Обнаженная. Мастерская монументальной живописи
Граф. кар. 42×30. *XI 38*
ВОХМ

У памятника Н.В.Гоголю
Черный кар. 30×37,4. *XI 38*

Площадь у Белорусского вокзала. Зимний пейзаж
Граф. кар. 34,5×58,5. *XII 38*

Мама за шитьем
Черный кар. 30×20,6. *XII 38*
ВОХМ

1939 Из серии «Сухуми»
Граф. кар.
Сухуми
21,6×35,9. *IX 39 Сухуми*
ГМИИ
Утро. Барки на берегу моря
20,3×41,6. *Сухуми сент. 39*
Вид с горы на море в Ботаническом саду
35×43,5. *Сухуми IX 39*

Мольберт в комнате
Граф. кар. 30,4×20,8. *X 39 Вакидин*
ВОХМ

Тося
Граф. кар. 25,5×22,3. *XI 39 Вакидин*
ВОХМ

1940 Тося за расчесыванием шерсти
Граф. кар. 31,5×21,5. *ноябрь 40*

Тося расчесывает шерсть
Граф. кар. 30,2×27. *ноябрь 40*

Мама занимается штопкой
Граф. кар. 29×23. *ноябрь 40*
А.Ф.Коджак, художник
Граф. кар. 25,2×21. *ноябрь 40*
Виктор Горяев, художник
Граф. кар. 16,5×14,7. *XI 40*
Натурщица. Постановка П.В.Митурича
Граф. кар. 42×30,5. *ноябрь 40*
Григорий Кравцов, художник
Граф. кар. 20,5×16,3. *XII 40*

1941 Обнаженная, сидящая на стуле с высокой спинкой
Граф. кар. 43,7×32. *III 41*
ВОХМ
Салон троллейбуса
Граф. кар. 41×31. *V 41*
В салоне троллейбуса
Граф. кар. 20,7×25,2
Художница В.Деопик за работой
Граф. кар. 25×19,8. *V 41*
В.Хлебовский, художник
Граф. кар. 25,5×20. *V 41*
Портрет художника Арона Кравцова
Б. тонированная, граф. кар. 38,8×27,8. *VI 41*
Тося в пальто
Граф. кар. 44×32. *дек. 41*
ГТГ

1942 Лейтенант Смольников
Граф. кар. 26,2×26,3. *Лейтенант Смольников. I 42*
ВОХМ
На шкафу
Гуашь. 64×41. *VI 42*
Художница Л.А.Ратнер
Граф. кар. 39,5×30,5. *V 42*
Мама вяжет
Черный кар. 24×26. *V 42*
А.Ф.Коджак
Граф. кар. 27,5×32. *май 42*
Мама штопает
Граф. кар. 20×21,5. *июнь 42*
Подполковник А.Парадисгардер, кавалерист из группы Доватора
Граф. кар. 44×30,9. *авг. 42 Вакидин*
Из серии рисунков, исполненных в инфекционной больнице
Граф. кар.
Рубашкин
20,5×29,7. *август 42 инфекц.*
Панферов
24×20,5. *Панферов VIII 42*
М.Е.Перлов
25,8×20,3. *10/VIII 42*
М.М.Садович
29,8×20,5. *август 42 М.М.Садович*
Введенский
26,8×20,3. *авг. 42 Введенский*

Из серии рисунков, исполненных в литографской мастерской МОССХа
Мальчик в кепке
Граф. кар. 28,2×28. *сент. 42 студия лит. мастерск.*

Модель в пальто с книгой в руках
Граф. кар. 31,2×26. *XI 42*
Девушка в пальто с меховым воротником
Корнпапир, литогр. кар. 21×14. *XII 42*
Красноармеец Орловский
Граф. кар. 27×21. *сент. 42*
ВОХМ
Подполковник танковых войск Г.Д.Мороз
Граф. кар. 31×26,3. *окт. 42*
Цветы в банке
Гуашь. 23,2×19,8. (*X 42*)
Художница Тамара Рейн
Гуашь. 44,6×36. *X 42*
Кухонный натюрморт с утюгом
Черный. кар. 18,5×24. *XI 42*
Из серии «Бойцы МПВО»
Литографская мастерская МОССХа
Связистка
Граф. кар. 32×30. *XI 42 Вакидин*
Девушки у железной печки-времянки
Корнпапир, литогр. кар. 31,3×45. *XI 42*
ВОХМ
Девушка с ружьем
Корнпапир, литогр. кар. 37,7×28,8. *XI 42*
Маруся Малыгина
Корнпапир, литогр. кар., белила. 32×21,7. *XI 42*
Девушка
Корнпапир, литогр. кар. 27,2×22,7. (*XI 42*)
Девушка
Корнпапир, литогр. кар. 26×21,7. *XI 42*
Сержант Лебедев
Корнпапир, литогр. кар., белила. 37×29,8. *XI 42*
Зимняя Москва
Корнпапир, литогр. кар., белила. 26,3×29,6. *XI 42*
Натюрморт с чайником
Черная акв. 27,6×38,6. *декабрь 42 В*
Тося с книгой
Корнпапир, литогр. кар. 30×34. *дек. 42*
Г.В.Куликов
Граф. кар. 29,3×27,8. *нач. опор. пункта милиции НКВД Куликов Григорий Влад. XII 42*

1943 Натурщица в пальто у печки-времянки
Литографская мастерская МОССХа
Граф. кар. 34,2×27,5
Девушки — бойцы МПВО
Граф. кар. 28,5×26,5. *III 43.*
Музей, Николаев
Натюрморт с кофейником
Черная акв. 31×32,5. *IV 43.*
ВОХМ
Ленинградское шоссе
Корнпапир, литогр. кар. 44×62. *апр. 43*
Комната П.Д.Эттингера
Акв. 62×50. *IV 43*
Девушки — бойцы МПВО
Граф. кар. 27,7×31,6. *Вакидин IV 43*

Боец В.Задыхин
Граф. кар. 27,2×20. *июль 43*
Музей, Донецк
Боец В.Задыхин
Граф. кар. 31×28,8. *Задыхин VII 43*
Двор из окна военной казармы на Таганке
Граф. кар. 30,1×20,8. *сент. 43*
Солдат Ф.К.Медведев
Граф. кар. 24,2×21. *дек. 43 10 отд.*

1944 Из серии рисунков, исполненных в госпитале
Граф. кар.
В госпитальной палате
27,7×34. *янв. 44*
ГМИИ
Боец Валентин Махеев
31,3×22. *I 44*
Боец Саша Колокольцев
31,2×28. *Вакидин 1 44*
Музей, Донецк
Боец Саша Колокольцев
31,5×27,6. *1 44*
Крохотанов
27,3×19,7. *1 44*
М.Б.Диневич, инженер-майор
38,3×29. *1 44*
ВОХМ
Игра в домино
17,2×30,6. *1 44*
ВОХМ
Играют в шашки
27,7×34,3. *янв. 44*
ВОХМ
Боец Григорий Приходько
34,2×27,7. *1 44*
Лейтенант Р.Козачок
29×27,8. *янв. 44*
ВОХМ
Боец Витя Кравцов
24,8×21,2. *Витя Кравцов янв 44*
Музей, Донецк
Т.Л.Ильиных
27,7×19,5. *1 44*
Солдат Гондарев
26,3×22,3. *янв. 44*
Майор Н.В.Жиромский
31×25. *Вакидин II 44*

Из серии рисунков, выполненных в Клинике лечебного питания
Граф. кар.
Мальчик-диабетик
36,8×31. *май 44*
Юноша
27,2×19,8. *V 44*
Музей, Николаев
Леня Богавер
29,5×20. *V 44*
ВОХМ

Мальчик с книгой
31,7×40,5. *V 44*
Пейзаж с огородом и видом на Таганку из окна клиники
31×43,8. *май 44*
Е.С.Попова
34×27,8. *VI 44*
Поэтесса К.Некрасова в мастерской у Л.А.Бруни
Граф. кар. 17,1×18,4. *VIII 44*
Женская модель. Мастерская монументальной живописи
Граф. кар. 32,3×43,7. *июль 44*
Надя Эльконина, художница
Граф. кар. 27,2×19,8. *VIII 44*
Балюстрада в парке. Архангельское
Граф. кар. 38,5×32. *авг. 44 Архангельское*
1945 Из серии «Зарядье»
Склады в Зарядье
Граф. кар. 29×28. *янв. 45*
Псковский переулок
Граф. кар. 27×25. *май 45*
Церковь в Кривом переулке
Свинцовый кар. 26×31,6. *июль 45*
Старый дом в Зарядье
Граф. кар. 27,5×31,8. *VI 45*
Дворик
Граф. кар. 26,3×41,6. *июль 45*
Церковь в Зарядье
Граф. кар. 39,5×30. *июль 45*
В Зарядье
Граф. кар. 26,2×28,6. *VII 45*
Старый дом в Зарядье
Граф. кар. 27,7×34,5. *VII 45*
Ворота
Свинцовый кар. 23,8×26,5. *VII 45*
Храм Василия Блаженного со стороны Москвы-реки
Граф. кар. 25,3×29,7. *июль 45 г.*
Двор в Зарядье (с бельем)
Граф. кар. 38×29,8. *VII 45*
МИГМ
В Елецком переулке
Свинцовый кар. 25×30,4. *VII 45*
Художница М.Поварская
Граф. кар. 43×31,2. *I 45*
М.И.Райская за работой в литографской мастерской
Граф. кар. 20,8×15,5. *V 45*
Вход в Мастерскую монументальной живописи в б. Донском монастыре
Свинцовый кар. 29×31,7. *май 45*
ГТГ
Переулок близ Шаболовки
Свинцовый кар. 34,7×26,3. *V 45*
К.В.Эдельштейн, художник
Акв. 43,6×31,7. *май 45 Вакидин*
Во время дождя (Девушка в дверях)
Граф. кар. 28,3×22. *июль 45*
О.В.Эйгес, художница. Сенеж
Граф. кар. 33,7×20. *авг. 45*

Л.В.Елисеевнина, художница
Граф. кар. 32,2×23. *XI 45*
Военнослужащая
Граф. кар. 28×28. *окт. 45*
ВОХМ
П.Сергеева, художница
Граф. кар. 30,1×25,3. *XI 45*

1946 Из серии рисунков, выполненных в литографской мастерской МОССХа
Граф. кар.
М.Д.Ляховицкий, художник
Литогр. кар. 35,7×27,5. *III 46*
Обнаженная и одетая натурщицы. Постановка П.В.Митурича
43,7×32. *авг. 46*
Сидящая обнаженная
29,5×20,8. *окт. 46*
Стоящая обнаженная
41,7×29,7. *X. 46*
ВОХМ
Вера Матюх, художница
40×29,7. *окт. 46*
Александр Жуков, художник
29,6×21. *ноябрь 46*

Из серии «Архангельское»
Терраса с балюстрадой и статуями
Граф. кар. 31×33,4. *июль 46*
Статуя Амура
Граф. кар. 30×25,3. (*июль 46*)
Балюстрада со статуями и фигурами львов
Граф. кар. 34,2×41,8. *июль 46*
Балюстрада террасы со статуями
Корнпапир, литогр. кар. 31,8×22,5. *VII 46*
Мама шьет
Граф. кар. 33×40,2. *сент. 46*
Лия Дойбан в литографской мастерской
Граф. кар. 29,5×21. *окт 46*
Л.В.Чага, художница
Граф. кар. 42,3×29. *окт. 46*
Тося штопает
Граф. кар. 30×20,8. *ноябрь 46*
ГТГ
Из серии «В общежитии рабочей молодежи»
Свинцовый кар.
Испанец
42×22,5. *Инда Эусембо. окт. 46*
Испанка Мири-Люс
41,6×30. *окт. 46*
Юноша испанец Хесус Ариаса
46×40. *окт. 46*
Испанка Рамона Мариоль
34,3×29,2. *окт. 46*
ВОХМ
Лиза Тушнова, работница
41,5×29,7. *окт 46*
ВОХМ

Подруги в рабочем общежитии
42×49,6. *окт. 46*
ВОХМ
Павел Суров, рабочий
25,2×18. *XI 46*
Возчик
29,7×21. *ноябрь 46*
Оля Лебедева, работница
24,7×17,2. *XI 46*
ВОХМ
Маргарита Курылина, работница
42×30. *ноябрь 46*
Тоня Павлова, работница
39,8×29,8. *XI 46 Тоня*
ВОХМ
Работница
37,5×27,5
Музей, Донецк
Из серии «В заводском цехе»
Свинцовый кар.
Рабочий
30,3×22. *дек 46*
Портрет слесаря Д.В.Павлова
41,8×29,5. *дек. 46*
ГТГ
У станка
30×23. *XII 46*
ВОХМ
У карусельного станка
42×29,7. *дек 46 Вакидин*
ВОХМ
В сварочном цехе
37,6×27,5. *дек. 46*
1947 Валя Подобедова, работница на электросварке
29,5×26,5. *янв 47*
Портрет молодого рабочего
29,5×20,5. *янв 47*
Портрет художницы С.М.Родионовой
Граф. кар. 33,5×27,7. *апр. 47*
ВОХМ
Портрет девушки
Граф. кар. 42×31. *апрель 47*
ВОХМ
Натурщица в пальто. Литографская мастерская МОССХа
Цв. кар. 27×21. *апр. 47*
М.Н.Данилова, художница
Граф. кар. *V 47*
Из серии «Гурзуф»
Граф. кар.
Лодки на берегу
24×37. *авг. 47*
ВОХМ
Скалы у берега
28,5×38. *авг. 47 Гурзуф*
Аюдаг
38×54,3. *авг. 47*

Кипарисы и горы
29,7×37,8. *сент. 47*
Улица в Гурзуфе
46×38,3. *X 47*
ВОХМ
Портрет С.Д.Лебедевой. Гурзуф
Граф. кар. 42×29,4. *авг 47*
Портрет скульптора Н.Никогосяна
Граф. кар. 26×22,2. *авг 47 Гурзуф*
Улочка в Бахчисарае
Граф. кар. 27,3×36,5. *Бахчисарай авг 47*

1948 Портрет Татьяны Чертовой, художницы
Граф. кар. 33,2×24,5. *дек 48*

1949 Обнаженная лежащая натурщица
Граф. кар. 27×38,7. *май 49*
Петя Алейников
Б. голубая, граф. кар. 24,3×29,5. *окт. 49*

1950 Художница М.Данилова
Граф. кар. 31,8×27,5. *январь 50*
Две женские модели в литографской мастерской МОССХа
Граф. кар. 39,5×29,5. *май 50*
ВОХМ

1951 Из серии «Ленинград»
Зимний и Эрмитаж
Тушь, кисть, граф. кар. 37,8×29,2
июль 51 Ровно в 2 ч. дня
ВОХМ
На канале Грибоедова
Тушь, кисть, перо, граф. кар. 23,5×26,6. *июль 51*
Кокушкин мост
Тушь, кисть. 37,5×29,6
Вблизи Кокушкина моста
Тушь, кисть, граф. кар. 21×22,5. *июль 51*
Сенная площадь
Акв., граф. кар. 27×24,2
Мойка
Тушь, кисть, перо, граф. кар. 30,3×31. *июль 51*
Памятник Петру I Фальконе
Тушь, кисть. 17,2×23,5. *51*
Вид на Мойку с балкона над музеем-квартирой
А.С.Пушкина
Акв., граф. кар. 25,5×29,5

1952 Вечер на Азовском море
Граф. кар. 16,7×20,5. *сент. 52*

1954 Из серии «Ленинград»
Буксир на Мойке
Граф. кар. 19,3×22,5. *VIII 54*
Новая Голландия
Корнпапир, литогр. кар. 32,2×27,8
На площади Декабристов
Тушь, кисть. 12,5×38,5
СХ СССР
Аларчин мост
Тушь, кисть, акв., граф. кар. 27×29
Фонарный мост через Мойку
Тушь, кисть. 29,5×30

Конная статуя Александра III скульптора Трубецкого во дворе Гос. Русского музея
Тушь, кисть, граф. кар. 30,3×38,3

1955 Из серии «Московские пейзажи»
Старые дома в Ростокине
Граф. кар. 22×30. *сент. 55*
Ростокино. Автобусы на Ярославском шоссе
Граф. кар. 24,8×35. *сент. 55*
Музей, Херсон
Горбатый мост на Красной Пресне
Граф. кар. 23,8×33,2. *сент. 55*
В районе Селезневской улицы
Граф. кар. 25×30. *окт 55*
Улица Медведева
Граф. кар. 26,2×30. *X 55*
Музей, Херсон
Строительство Новоарбатского моста
Граф. кар. 24,8×40,5. *окт. 55*
Строительство в Зарядье
Граф. кар. 27,7×41,5. *окт 55*
Строительство в Зарядье
Граф. кар. 42×26,6. *окт. 55*
Двор на Пресне
Корнпапир, литогр. кар. 25×30. *55 г.*

1956 Натурщица
Граф. кар. 29×37,5. *июль 56*
Из серии «Московские пейзажи»
Старые дома на Плющихе (с бетонными блоками)
Граф. кар. 20×30. *июнь 56*
4-й Ростовский переулок днем
Граф. кар. 27,7×23,7. *VI 56*
В 1-м Ростовском переулке
Б. голубая, граф. кар. 38×25. *VII 56*
Старый дом возле Плющихи
Граф. кар. 25,5×32,7. *июль 56*
Угол 7-го Ростовского переулка
Граф. кар. 17,2×24,4. *июль 56*
МИГМ
У двери. Во дворе 7-го Ростовского переулка
Корнпапир, литогр. кар. 27,8×27,5. *VII—56*
7-й Ростовский переулок
Граф. кар. 26×30,6. *авг 56*
Во дворе 7-го Ростовского переулка
Корнпапир, литогр. кар. 28×27,6. *VII 56*
Спуск к набережной Москвы-реки. В районе Плющихи
Корнпапир, литогр. кар. 23×31,7. *авг 56*
У театра Советской Армии
Корнпапир, литогр. кар. 23×31. *авг. 56*
Спуск в 7-м Ростовском переулке
Корнпапир, литогр. кар. 21×42. *сент. 56*
Пейзаж с водопроводной колонкой
Корнпапир, литогр. кар. 29,8×36,5. *сент. 56*
Двор на 1-й Извозной улице
Граф. кар. 25,2×24. *сент 56*
В Хлебном переулке
Корнпапир, литогр. кар. 36,5×29. *сент 56*

Церковь Трифона в Напрудном, XV — XVI вв.
Корнпапир, литогр. кар. 30,2×27,2. *IX 56*
На Делегатской улице
Корнпапир, литогр. кар. 25,7×32. *Вакидин 56*

1957 Из серии «По городам ГДР»
Старые дома в Виттенберге
Граф. кар. 29,8×20,5. *57 VIII*
Собор в Виттенберге
Граф. кар. 38,7×29,5. *Виттенберг авг 57*
Собор в Веймаре
Граф. кар. 25,7×29. *Веймар авг 57*
Эйзенах
Граф. кар. 21×28,5. *Эйзенах авг 57*
На международной выставке в ЦПКиО
Граф. кар. 31×22. *На международной выставке авг 57*
ВОХМ
Балчуг
Граф. кар. 24,5×39,8. *сентябрь 57.*
ВОХМ

1958 Из серии рисунков, исполненных в литографской мастерской МОССХа
В литографской мастерской
Граф. кар. 26,7×40. *январь 58*
Девушка в кресле
Граф. кар. 32×24,8. *март 58*
Натурщица
Граф. кар. 27,3×22,3. *апрель 58*
Из серии рисунков, исполненных в дачном поселке НИЛ возле Нового Иерусалима
В комнатах на даче Н.А.Удальцовой
Граф. кар. 26×24,3. *VII 58*
Дверь на веранду на даче Н.А.Удальцовой
Граф. кар. 31,2×24,5. *июль 58 в 5 вечера Вакидин*
Наталья Сорокина, художница
Граф. кар. 37,8×33,6. *сент 58*
Н.А.Удальцова
Граф. кар. 28,5×28. *X 58*
Л.А.Жолткевич у пианино
Граф. кар. 33,5×29,8. *XI 58*
ГХМ БССР
Дора Гуревич, художница
Граф. кар. 40×28. *ноябрь 58*
Ганна Блюм, художница
Граф. кар. 34,5×29,8. *XI 58 Вакидин*
Музей, Донецк
Светлана
Граф. кар. 36×24. *XI 58 Вакидин*
ВОХМ
Натурщица в капюшоне
Б. розовая, граф. кар. 38,5×31,2. *ноябрь 58*
Художник Владимир Чернецов
Граф. кар. 26×28,7. *дек 58*
Светлана
Б. голубая, граф. кар. 33,9×31. *XII 58 Вакидин*
Л.А.Жолткевич
Граф. кар. 30,7×39. *дек. 58*

Девушка в свитере, полулежащая на тахте
Б. голубая, граф. кар. 23×36 (в свету). *XII 58*

1959 Из серии рисунков, исполненных в дачном поселке НИЛ возле Нового Иерусалима
Граф. кар.
Мама. 33×26. *июль 59*
Интерьер с комодом
20,8×18. *июль 59*
На даче Н.А.Удальцовой
27,5×20. *июль 59*
Сергей Малышкин
40,2×30,7. *VII 59 писатель Сергей Малышкин*
Н.А.Удальцова за столом
29×19,4. *авг 59*
Больная мама на веранде
24,5×37. *авг 59*
ВОХМ
Комната с большим детским рисунком на стене
29×19,5. *август 59*
Деревня Крючково
18×39. *авг. 59 Крючково*
Осень в поселке НИЛ
31×36,5. *окт. 59*

1960 Из серии «Московские пейзажи»
Старый дом с лестницей у Киевского вокзала
Граф. кар. 37×30. *авг. 60*
МИГМ
Старые дома и новостройка в районе Киевского вокзала
Граф. кар. 16,7×41. *авг 60*
Улица из старых домов в районе Киевского вокзала
Граф. кар. 28,3×43,3. *авг 60*
Старое и новое. Район Киевского вокзала
Граф. кар. 28,6×39. *авг 60*
Деревянные дома близ Киевского вокзала
Граф. кар. 23×38,5. *авг 60*
Музей, Херсон
Пейзаж с водонапорной колонкой в районе Селезневки
Б. серо-голубая, граф. кар. 30×39,5. *авг 60*
ГХМ БССР
Пейзаж с водосточной трубой. Район Киевского вокзала
Граф. кар. 38,5×29,8. *сент 60*
Строительство нового дома в районе Киевского вокзала
Граф. кар. 30,5×46. *сент. 60 Вакидин*
ГТГ
У нового дома вблизи Кутузовского проспекта
Граф. кар. 33,2×28,4. *IX 60*
Двор у ГУМа
Граф. кар. 27×30,7. *сент 60*
Парадная дверь и лестница в Рыбном переулке
Фломастер. 40×24. *IX 60*
ВОХМ
Торговые дома на улице Куйбышева
Граф. кар. 38×28,3. *сент 60*
ВОХМ
На улице Куйбышева
Граф. кар. 32×36. *сент. 60*
МИГМ

Колокольня на улице Разина
Граф. кар. 41,8×28. *сент 60*
М.Знаменский переулок в Зарядье с колокольней Знаменского монастыря
Граф. кар. 33,2×27,2. *сент 60*
Музей, Донецк
Дом с эркерами в Рыбниковом переулке
Граф. кар. 27,5×20. *окт. 60 в Рыбниковом переулке*
В переулке вблизи Сретенки
Граф. кар. 29,5×26,3. *окт. 60*
ВОХМ
Угол Лукова переулка и Сретенки
Граф. кар. 29,7×30,5. *окт 60*
Угол Лукова переулка и Сретенки
Колокольников переулок
Граф. кар. 39×28,6. *X 60*
Музей, Донецк
Кафе. Петровский бульвар осенью
Цв. кар. 27×38. *окт. 60*
Двор на улице Медведева
Б. розовая, граф. кар. 31×40
Музей, Херсон
В Рыбном переулке
Коричневый кар. 38×34,2. *окт. 60*
Старый дом на Б. Грузинской улице
Коричневый кар. 32,5×28,5. *окт. 60*
МИГМ

1961 Натурщица с мольбертом
Коричневый кар. 47,3×37,3. *I 61*
Из серии рисунков, исполненных в городе Истре
Истра
Граф. кар. 19×27. *Истра VII 61*
Дом с галереями
Граф. кар. 29,7×31,8. *авг 61*
Крыльцо
Граф. кар. 23×19,5 (в свету). *Истра VIII 61 Вакидин*
Бараки и сараи
Граф. кар. 36×41,6. *август 61*
На рынке
Граф. кар. 17,7×22,7. *сент 61*
ГРМ
Вечер в Истре
Корнпапир, литогр. кар. 30×38,5. *Истра 61 Вакидин*
Истринские дорожки
Граф. кар. 30,3×42,6. *Истра 61*
Барак с телеантеннами
Б. голубая, коричневый кар. 31,5×40,5. *Истра 61*
Из серии «Московские пейзажи»
Вид на высотный дом на площади Восстания
Коричневый кар. 20,7×26,5. *сент. 61*
Музей, Херсон
На улице Красина
Коричневый кар. 25×35. *сент. 61*
Музей, Николаев

Дом на спуске к Трубной улице
Б. мелованная, граф. кар. 41,5×33. *сент. 61*
Проходной двор близ Сретенки
Черный кар. 37×50,3. *сент. 61*
ВОХМ
Ворота. Двор в Б. Сухаревском переулке близ Сретенки
Черный кар. 49×32. *сент. 61*
МИГМ
На Б. Грузинской улице
Коричневый кар. 24,2×34,7. *сент. 61 Вакидин*
Старые дома напротив Зачатьевского монастыря
Черный кар. 29,7×37,8. *октябрь 61*
МИГМ
На Сущевской улице
Б. мелованная, граф. кар. 35×40. *октябрь 61*
ВОХМ
Проходной двор на Сущевской улице
Черный кар. 29,7×37,8. *октябрь 61*
ГРМ

1963 Посуда и пачка сахара
Граф. кар. 20,2×25,5. *янв 63*
Пачка сахара и ложка
Граф. кар. 19,5×15,5. *февр. 63*
ВОХМ
Кухонный натюрморт
Граф. кар. 27,7×20. *февр. 63*
Илья Слоним в своей мастерской
Граф. кар. 57×36,5. *февраль 63*
Крыши домов близ Чистых прудов. Из окна мастерской Г.Кравцова
Черный кар. 53×40,3. *февр. 63*
Музей, Николаев
Портрет В.Бесперстовой, художницы
Граф. кар. 33,3×31,2. *XI 63*
Тося и Трика
Граф. кар. 34×25,4. *дек. 63*
Портрет художников М.Рабиновича и С.Минеевой
Граф. кар. 47×36,6. *дек 63*

1964 Модель в мастерской М.Рабиновича
Граф. кар. 41,6×31,6. *январь 64*
В старой Рузе
Черный кар. 36×26. *февр. 64*
ВОХМ
Из серии «Рижские пейзажи»
Купеческие склады XVII века
Граф. кар. 44×32. *IV 64 Рига*
Улица Саркопас Твирдес
Граф. кар. 45,7×25. *Рига*
ул. Саркопас Твирдес май 64
Пейзаж с лютеранским храмом
Граф. кар. 44×36,3. *V 64 Рига*
ВОХМ
Двор
Граф. кар. 37×42. *Рига май 64*
Дом с покосившейся стеной
Граф. кар. 47×29,4. *Рига V—VI 64*
ГХМ БССР

Старые дома возле собора
Граф. кар. 41,8×21,5. *Рига июнь 64*
Возле Шведских ворот
Граф. кар. 47×29. *июнь 64 Рига*
Музей, Николаев
Дома в арке
Граф. кар. 41,6×26. *Рига VI 64*
ВОХМ
Из серии «Юрмала»
Улица в Майори
Б. серая, коричневый кар. 39×27,5
Майори апрель 64
ВОХМ
Деревья на тротуаре
Черный кар. 39×28,7. *апр. 64 Майори*
ГТГ
Дом с деревянной башенкой
Коричневый кар. 30×20,5. *апр. 64 Вакидин*
СХ СССР
Весна в Юрмале
Б. серая, коричневый кар. 30×18. *май 64 Дзинтари*
Весенние деревья
Черный кар. 46×40,6. *май 64. Майори*
Тося вяжет
Черный кар. 32,6×37,3. *V 64 Дзинтари*
Обнаженная в кресле у зеркала
Граф. кар. 36,4×35. *Дзинтари VI 64*
Обнаженная с пестрой тканью
Граф. кар. 43×31. *Дзинтари июль 64*
Музей, Донецк
Обнаженная с мольбертом
Коричневый кар. 37×29. *Дзинтари*
Из серии «Болшево»
Деревянный дом в Болшеве
Черный кар. 30×40,3. *окт. 64*
ГТГ
Дома с телевизионными антеннами
Черный кар. 31×35,8. *окт. 64*
Насыпная дорога
Коричневый кар. 30,7×40,2. *окт 64*
Мост через Клязьму
Коричневый кар. 25,3×45,5. *окт 64 Болшево*
Огороды над оврагом
Граф. кар. 35×38,7. *окт. 64 Болшево*
ВОХМ
Пейзаж с водонапорной башней
Черный кар. 30,7×42,7. *Болшево X 64*
ГХМ БССР

1965 Натюрморт в керамической мастерской М.Рабиновича
Граф. кар. 23×30. *февраль 65*
Из серии рисунков, исполненных в больнице
Вечерний разговор
Граф. кар. 19,5×24,2. *21/VIII 65*
Играют в домино
Граф. кар. 21,6×24. *28 авг. 65*
ВОХМ

В процедурной
Граф. кар. 28,8×20,5. *5 сент. 65*
ГТГ
Раздаточная вечером
Граф. кар. 33,3×27,6. *29/VIII 65*
Дежурная сестра
Граф. кар. 28,8×26,6. *7/X 65*
Из серии «Больничные натюрморты»
Тарелка с яблоками и банка с вареньем
Граф. кар. 20×25,2. *7 авг 65*
ГМИИ
Обед на стуле
Граф. кар. 24,9×19,8. *11авг. 65*
Сыр и фрукты на стуле
Граф. кар. 17×22,5. *12 авг. 65*
Бумажный пакет, фрукты на тарелке, чашка
Граф. кар. 26,5×18,7. *13 VIII 65*
Натюрморт с бутылкой
Граф. кар. 22×23,6. *15 авг 65*
ГТГ
Натюрморт на стуле, рядом с тумбочкой
Б. розовая, коричневый кар. 28×20. *20/VIII 65*
ГРМ
Чашка чая, яблоки и альбом
Граф. кар. 18,5×22. *25 авг 65*
Передвижной столик с медикаментами
Граф. кар. 24,2×21,8. *27/VIII 65*
Натюрморт с пачкой сахара
Граф. кар. 26,5×20,4. *30 авг 65*
ГТГ
Кулек, пачка сахара и фрукты на стуле
Граф. кар. 22,5×15,8. *31 августа 65*
Натюрморт с ножом
Граф. кар. 20×15,4. *1 сент. 65*
ВОХМ
Натюрморт с белой тканью
Коричневый кар. 24,7×20,5. *24 сент. 65*

1966 Кружка и разрезанное яблоко
Граф. кар. 13×13. *март 66*
Банан, лимон и кофейная чашка
Граф. кар. 11,3×15,2. *март 66*
Коробочка с лекарственными порошками
Граф. кар. 8,8×14,5
Апельсиновая кожура и нож
Граф. кар. 15,5×20,2. *март 66*
Лекарственные порошки
Граф. кар. 18,7×13,5. *III 66*
Очищенный апельсин и нож
Граф. кар. 11,2×15. *март 66*
ВОХМ
Апельсиновая кожура и нож
Граф. кар. 11,7×17,8. *март 66 апельсиновая корка*
«Гомеопатия»
Граф. кар. 10×12,5. *IV 66*
Яблоки и чайник
Граф. кар. 10,5×15. *IV 66*
ВОХМ

Яблоки и груши
Цв. кар. 17×22,2. *2 окт 66*
Натюрморт с головкой чеснока
Цв. кар. 19×23,3. *16 окт 66*
Натюрморт с белой кружкой
Цв. кар. 20×17. *11 ноября 66*

1967 Из серии «Август в Лосиноостровской»
Летний день
Коричневый кар. 26,5×31,3 (в свету). *авг 67*
Улица
Б. розовая, граф. кар. 20×33,6. *авг 67*
ВОХМ
Заборчик
Коричневый кар. 16,7×22,3. *авг. 67*
ГРМ
Яблоневая ветка
Цв. кар. 26,7×19,5. *авг 67*
ВОХМ
Домик за забором
Цв. кар. 19,5×27. *авг 67*
ВОХМ
Пейзаж со скворечником
Граф. кар. 28,8×32,8. *авг 67*
Газетный киоск
Граф. кар. 37,7×23,7. *авг 67*
Керосинка и металлическая посуда
Граф. кар. 30×19. *авг 67*
ВОХМ

1968 В комнате
Граф. кар. 20×24,8. *24 IX 68*
Натурщица, стоящая у стола
Граф. кар. 35×28,5. *окт 68*
Книжный шкаф
Граф. кар. 40×30. *окт 68 Вакидин*
СХ СССР

1969 Из серии рисунков, исполненных в подмосковном санатории «Дорохово»
Пейзаж с рекой и беседкой
Граф. кар. 28×33. *июнь 69*
Деревенька
Черный кар. 30,5×37,5. *VI 69*
ВОХМ
Домик со скворечником
Черный кар. 29,8×36,5. *июнь 69*
Рыболов у речки
Корнпапир, литогр. кар. 22,5×30. *июнь 69*

Из серии рисунков, исполненных в подмосковном селе Ильинском
Сарайчики
Граф. кар. 24,8×31. *июль 69*
Сад
Граф. кар. 26,8×31,3. *июль 69*
Старая дача
Граф. кар. 30×39. *июль 69*
Музей, Николаев

Из серии рисунков, исполненных в Доме творчества художников в Челюскинской
Двор Дома творчества художников
Граф. кар. 26,5×34,5. *14 X 69*

Лежащая натурщица
Б. серая, граф. кар. 25×43,8. *ноябрь 69*
Бумажные коробки и баночка с гуашью
Граф. кар. 18×22,5. *ноябрь 69*
Комната Владимира Чернецова с его картинами
Граф. кар. 43,4×32,5
ГРМ

1970 Художник Володя Колтунов
Граф. кар. 28×28. *февр. 70*
Обнаженная, сидящая на тахте
Граф. кар. 37,7×32,3. *февраль 70*
Сидящая в кресле
Б. серо-зеленая, граф. и коричневый кар. 42×32,2. *февраль 70 Вакидин*
Обнаженная, лежащая на тахте
Граф. кар. 28,5×44,8. *февр. 70*
Обнаженная, стоящая перед вазой с цветами. В мастерской С.Павловского
Граф. кар. 44×31,3. *март 70*
Из серии «Ленинградские дворы»
Граф. кар.
Двор
42×31,5. *11 мая 70*
Стена дома с окнами и воротами
40×28. *12 мая*
В Михайловском садике
30×20,7. *12 мая 70*
Из серии «Ростов Великий»
Граф. кар.
Пейзаж с поленницами дров, старым каменным домом и стеной кремля
29,2×43. *3 июня 70*
Музей, Херсон
Звонница
43×29. *3 июня 70*
Озеро Неро
32×43,5. *Ростов 3 июня 70*
Торговые ряды
27,5×34. *3 VI 70*
Ростов Великий
38×25. *Вакидин 70*
Гос. музей искусств ГССР, Тбилиси
Из серии рисунков, исполненных в Доме творчества художников на Сенеже
Обнаженная у окна
Б. голубая, граф. кар. 43,3×32. *17 VI 70*
Улица в деревне
Граф. кар. 31,5×43,5. *18 VI 70*
Дома и дачки. Солнечногорск
Граф. кар. 23×34,5. *Солнечногорск 20 июня 70*
Музей, Херсон
Вечером на краю деревни
Б. голубая, коричневый кар. 38,7×48,5. *21 июня 70 Вакидин*
Музей, Донецк
Деревенский пейзаж с могучим дубом
Граф. кар. 31×41. *26 июня 70*

Рыболов на Сенеже
Граф. кар. 31,5×41,2. *27 V 70*
Дом в Солнечногорске
Коричневый кар. 25×32,3. *Солнечногорск июнь 70*
Церковь в Тараканове
Б. голубая, коричневый кар. 31,5×38,5.
Тараканово июнь 70
Ветлы на берегу Сенежа
Граф. кар. 43×30,8. *июнь 70*
Пейзаж с рыбаками
Граф. кар. 25,5×34,7. *Вакидин июль 70*
СХ СССР
Пенал, белая чашка и флакон с тушью
Граф. кар. 13×17,2. *Авг. 70*
Два чайника
Граф. кар. 15,3×21,3. *4 сентября 70*
Угол комнаты с окном и мольбертом
Граф. кар. 27,2×19,3. *4 сент 70*
Настольная лампа, графин и бутылка
Граф. кар. 19×23,5. *11 XI 70*
Саша Потешкин, художник
Б. розовая, граф. кар. 34×25,4. *X 70*
Обнаженная на фоне сюзане
Граф. кар. 37,5×25. *окт. 70*
Володя Ильющенко, художник
Граф. кар. 41×30,7. *XI 70*
Обнаженная на полосатом одеяле
Граф. кар. 29,5×39. *ноябрь 70*
Обнаженная с драпировкой
Граф. кар. 43,8×26,3. *дек 70 Вакидин*
ГМИИ

1971 Сеанс рисования у Л.А.Жолткевич
Граф. кар. 40,7×29,3. *февр. 71*
Володя Колтунов
Граф. кар. 36,8×29,5. *март 71*
Михаил Рабинович рисует обнаженную в своей мастерской
Граф. кар. 40,3×30,8. *март 71*
Обнаженная на фоне ваз в мастерской М.Рабиновича
Граф. кар. 39,7×31. *март 71*
Обнаженная в мастерской с лестницей
Граф. кар. 39,7×30. *март 71*
Из серии «Натюрморты»
Натюрморт с лупой
Граф. кар. 21×27. *III 71*
Инструменты
Граф. кар. 13×31. *март 71*
Чайный натюрморт
Граф. кар. 14,2×23. *март 71*
Натюрморт с сахарницей
Граф. кар. 16×27,2. *март 71*
ГТГ
Натюрморт с «танагрой»
Граф. кар. 21×28,5 (в свету). *март 71*
ГТГ
Посуда и хлеб
Граф. кар. 19,6×20. *март 71*

Натюрморт с чайником и бутылкой
Граф. кар. 19,2×27. *март 71*
Музей, Херсон
Натюрморт с маслинами
Коричневый кар. 16×25 (в свету)
Кусок сыра
Черный кар. 19×22 (в свету)
Посуда на столе
Граф. кар. 25×37. *апрель 71*
ГМИИ
Флаконы на подоконнике
Б. розовая, граф. кар. 14,8×21. *апр 71*
ВОХМ

Натюрморт со скульптурой и раскрытой книгой в комнате у Л.А.Жолткевич
Граф. кар. 17,7×31,5. *май 71*

Из серии рисунков, исполненных в деревне Крючково близ поселка Новый Иерусалим
Граф. кар.
Флаконы и зеркало
17,5×20. *июнь 71*
Натюрморт с железным подсвечником
24×17,5 (в свету). *VI 71*
Дорога в парке
33×44
Каракалпакский гос. музей искусств, Нукус
Стожок сена на задворках деревни Крючково
27×38,8. *июль 71*
Музей, Николаев
Деревня Крючково
25×41. *VII 71 Крючково*
Около пруда
30×42
Каракалпакский гос. музей искусств, Нукус
Яблоня за деревней
26,7×36. *VIII 71.*
Музей, Херсон
Хозяйственный двор
Б. голубая. 31,7×42,7. *авг. 71*
Дорога на задворках деревни
20,8×41. *VIII 71*
ВОХМ
Девочка Лариса с цветком
43,7×31,3. *авг. 71*
Самовар в отставке
18,5×26
Каракалпакский гос. музей искусств, Нукус

Из серии рисунков, исполненных в Доме творчества художников в Челюскинской
Граф. кар.
Александр Муравьев
29,4×38. *IX 71*
Юлий Перевезенцев
29,7×41. *IX 71*
Рудольф Яхнин
52×38,8. *IX 71*

Стоящая обнаженная с рефлектором
49×41,2. *IX 71*

В.Бесперстова, художница
Граф. кар. 39,5×31,2. *XI 71*

Сеанс рисования в комнате у Л.А.Жолткевич
Граф. кар. 41×29,8. *XI 71*

Из серии рисунков «В мастерской скульптора Ильи Слонима»

Скульптура возле лестницы
Граф. кар. 44,3×32. *ноябрь 71.*
ВОХМ

Интерьер с лестницей и куском мрамора
Коричневый кар. 53×41,3. *дек. 71*

Интерьер с «Кентавром»
Граф. кар. 59×38. *XI—XII 71*
Музей, Николаев

Скульптурная группа и стамески
Граф кар. 37,5×39,3. *дек 71*
ГТГ

1972 В мастерской
Граф. кар. 33×43. *январь 72 Вакидин*
СХ СССР

Женский портрет на фоне сюзане
Граф. кар. 43,5×28. *II 72*

Б.Берендгоф рисует в комнате В.Чернецова
Граф. кар. 36×36. *II 72*

Обнаженная у ширмы. Офортная студия им. И.И.Нивинского
Граф. кар. 39,3×29,2. *II 72*

Мужской портрет
Граф. кар. 43,3×28,2. *II 72*

Ганна Блюм. Граф. кар. 41×29. *III 72*
ГМИИ

В.Бесперстова
Граф. кар. 37,4×28. *III 72*

Бумажные маски сына Ю.Перевезенцева
Граф. кар. 40,7×26. *III 72*

Из серии «Московские пейзажи»

Пейзаж с деревьями в Б. Тишинском переулке
Граф. кар. 28,3×41,8. *июнь 72*
ВОХМ

В Тишинском переулке
Граф. кар. 32×42. *VI 72*
МИГМ

Здание Центрального статистического управления («Дом Корбюзье») на улице Кирова
Граф. кар. 45×28. *VI 72*

На пустыре возле Пушкинской улицы
Граф. кар. 30,8×45. *июнь*

Ворота со львами. Вход в Музей Революции
Коричневый кар. 32,5×21,5. *VII 72*

Во дворе на старом Арбате
Коричневый кар. 27×39,2. *VII 72. Вакидин*
МИГМ

Двор на Арбате
Граф. кар. 43,5×31,4. *VII 72*

Двор в районе Арбата
Коричневый кар. 29,2×43,5. *VII 72*
МИГМ

Двор около Арбата
Коричневый кар. 33,6×28,6. *VII 72*
ГМИИ
На Домниковке (Улица Маши Порываевой)
Граф. кар. 31,6×37,8. *июнь 72*
Старый дом возле Зачатьевского монастыря
Граф. кар. 30,3×42. *VIII 72*
ВОХМ
Проходной двор на улице Кирова
Черный кар. 29,5×36
Музей, Николаев
Натюрморт с баночкой туши
Граф. кар. 14,7×15,7. *VII 72*
Музей, Херсон
Чайная посуда в буфете
Коричневый кар. 37,4×29,9. *VII 72*
ГТГ
Из серии «На даче в Челюскинской»
Яблоня в саду
Граф. кар. 41×42,7. *VII 72*
Музей, Николаев
Обнаженная, прислонившаяся к стене. Дом творчества художников
Коричневый кар. 36,5×24. *VII 72*
Натюрморт на столе в саду
Б. голубая, коричневый кар. 19×38 (в свету). *VIII 72*
Натюрморт с бутылками
Граф. кар. 20×13,5. *IX 72*
ВОХМ
Натюрморт с «танагрой» на венском стуле у Л.А.Жолткевич
Граф. кар. 29,4×25,8. *ноябрь 72*
Обнаженная в кресле
Б. серая, граф. кар. 37,2×27,6. *XI 72*
Модель и ее тень
Черный кар. 45,3×31,4. *дек. 72*

1973 В мастерской Дмитрия Шаховского
Граф. кар. 39,5×27. *III 73*
ГРМ
Галина Загянская у Л.А.Жолткевич
Граф. кар. 38×26. *III 73*
Мальчик возле книжного шкафа
Граф. кар. 42×25,3. *март 73*
ВОХМ
Старые дома на 2-й Брестской улице
Граф. кар. 28×39. *апрель 73*
МИГМ
Из серии «Воронежские пейзажи»
Дом возле каменной лестницы
Граф. кар. 29,3×40. *IV 73 Воронеж*
Старый дом на улице Бучкури
Граф. кар. 29,6×36,7. *апрель 73 Воронеж*
Алексеевский монастырь
Коричневый кар. 39,5×28. *IV 73 Воронеж*
Улица им. 27 февраля
Черный кар. 29,5×39. *апр. 73 Воронеж*

На Б. Чернавской улице
Коричневый кар. 31,6×35. *апр. 73 Воронеж*
ВОХМ
Крестьянская улица
Граф. кар. 27,8×37,8. *апр 73 Воронеж*
ГТГ
Дом моего детства на Б. Чернавской
Граф. кар. 31,5×41,3. *апр 73 Воронеж*
Перекресток Логовой и Нееловой улиц
Б. голубая, коричневый кар. *апрель 73 Воронеж*
Спуск к реке
Коричневый кар. 37,7×48,7. *Воронеж апрель 73*
ВОХМ
Весна в Воронеже
Б. голубая, черный кар. 31,8×39,5. *апр 73 Воронеж*
ГТГ
Пейзаж с бетонными трубами
Граф. кар. 36×29 (в свету). *IV 73 Воронеж*

Из серии «Ленинградские пейзажи»
Двор на Подъячевской
Граф. кар. 27,8×37,7. *май 73 Ленинград*
Спуск к воде. Белая ночь
Граф. кар. 27×37,7. *июнь 73 Ленинг*[*рад*]
Переулок у Никольского подворья
Коричневый кар. 35,8×27,4

Из серии рисунков, исполненных в Челюскинской
Возле канала в Челюскинской
Черный кар. 35×48,3. *июнь 73*
ГМИИ
Окно в сад
Черный кар. 32×21 (в свету). *VI 73*
Улочка в Челюскинской
Граф. кар. 36,2×37,4. *июнь 73 Челюскинская*
В саду. Черный кар. 25,8×39,4. *VII 73*
ГТГ
Старая калитка
Черный кар. 29×31,7. *июль 73*
ГТГ
Прихожая дачного домика
Черный кар. 29,7×38. *VII 73*
ГТГ
Натюрморт с линейкой и мольбертом
Коричневый кар. 18,5×24 (в свету). *июль 73*
Натюрморт с зеркалом
Коричневый кар. 19,3×25,5. *VII 73*
ГТГ
Стадион в Тарасовке. Ворота
Черный кар. 30,5×36,7. *VII 73*
Дорога через мостик в Тарасовку
Черный кар. 37×43. *июль 73*
ГТГ
На краю Тарасовки
Черный кар. 47,5×42. *июль 73*
Музей, Николаев
Натюрморт с грушами
Коричневый кар. 20×20,2. *авг 73*
ГТГ

Натюрморт с настурцией
Коричневый кар. 28×21,5. *VIII 73*
ГМИИ
Фрукты
Коричневый кар. 16,5×22 (в свету). *авг 73*
Осенью на Клязьме в Тарасовке
Коричневый кар. 29×42. *IX 73*
Натюрморт с веткой бузины
Черный кар. 29×30. *IX 73 Вакидин*
Гос. музей искусств ГССР, Тбилиси
Натюрморт с красными цветами
Цв. кар. 14×18
Каракалпакский гос. музей искусств, Нукус
Натюрморт на круглом столе в саду
Кар. 29×33
Каракалпакский гос. музей искусств, Нукус
Портрет Б.С.Берендгофа
Граф. кар. 41,3×32,2. *XI 73*
Портрет биофизика В.Барского
Черный кар. 29,8×34,4. *XI 73*
Портрет художницы Доры Гуревич
Кар. 73×28
Каракалпакский гос. музей искусств, Нукус

1974 Из серии рисунков, исполненных в Челюскинской
Художник К.Мамонов
Граф. кар. 34,8×23. *I 74*
Художник В.Н.Горяев
Граф. кар. 39,5×28,8. *январь 74*
ГТГ
Художник Т.В.Шишмарева
Граф. кар. 38×41,5. *II 74*
Художник Л.Ройтер
Граф. кар. 42,7×37,8. *II 74*
Художник из Якутии
Граф. кар. 31×34,6. *II 74*
Обнаженная и стул с драпировкой
Граф. кар. 37×32. *III 74*
Модель с софитом
Граф. кар. 31×44,2. *март 74*
Художник Г.Якутович и модель
Граф. кар. 34,4×36,4. *III 74*
Дача в Челюскинской
Коричневый кар. 35,7×35. *VI 74*
Челюскинская Вакидин
Улица в Суздале
Граф. кар. 38×40. *II 74 Суздаль*
ГТГ
Соборы в Суздале
Черный кар. 34,7×48,5. *II 74 Суздаль*
Из серии «Московские пейзажи»
В Замоскворечье
Граф. кар. 25,3×41. *Вакидин июнь 74*
Пейзаж с колокольней Церкви Троицы в Серебряниках
Граф. и коричневый кар. 36,8×44,8. *июнь 74*
МИГМ

Двор возле Тишинского рынка
Коричневый кар. 37×53,4. *VI 74*
МИГМ
Старый московский двор в Тишинском переулке
Граф. кар. 39,5×50. *июнь 74*
МИГМ
В Обыденских переулках
Коричневый кар. 30,2×46,8. *VI 74*
В Обыденских переулках
В 1-м Смоленском переулке
Коричневый кар. 34,8×46,8. *VI 74*
Печатников переулок
Коричневый кар. 34×22,3. *VI 74 Печатников переулок*
ГТГ
Старые дома в Б. Тишинском переулке
Граф. кар. 32,5×45. *июнь 74*
ГТГ
В арбатских переулках
Коричневый кар. 25,5×31. *VI 74*
ГМИИ
В Прямом переулке
Б. желтая, коричневый кар. 31,7×47,3. *июль 74 в Прямом переулке*
ГТГ
Подвески
Коричневый кар. 33,4×47. *Подвески VII 74*
МИГМ
На Тихвинской улице
Черный кар. 30×35. *VIII 74 на Тихвинской*
МИГМ
В Б. Сергиевском переулке
Граф. кар. 23,6×36,2
МИГМ
На Октябрьской улице
Граф. кар. 26×43,5. *IX 74 на Октябрьской улице*
ВОХМ
Белый дом на Тихвинской улице
Б. кремовая, коричневый кар. 31,7×44,8
На Тихвинской IX 74.
ГТГ
Снос старого дома на Петровско-Разумовской аллее
Коричневый кар. 31,7×49. *окт. 74*
На Петровско-Разумовской аллее.
ГТГ
Хотьково
Граф. кар. 36,2×46,8. *октябрь 74 Хотьково*

Пейзаж с деревом
Черный кар. 36,7×43,2. *Львов VI 74*

Дворик. Львов
Коричневый кар. 25,5×33. *Львов VI 74*
ВОХМ

Баскетбольная площадка. Львов
Коричневый кар. 30,5×34. *Львов 74*
ВОХМ

Мостик на Клязьме. Тарасовка
Черный кар. 38,2×52,5. *VII 74*

Интерьер с зеркальным шкафом (комната автора)
Граф. кар. 42,3×24. *VIII 74*
ГТГ
За пасьянсом. Кабинет В.Н.Горяева. Абрамцево
Коричневый кар. 44,2×36. *IX 74 Абрамцево*
ВОХМ
Натюрморт с молочником
Черный кар. 24,3×30,9. *IX 74*
ГТГ
Натюрморт с консервным ножом
Черный кар. 24×34,5. *IX 74*
Музей, Николаев
Музыковед Анатолий Кузнецов
Граф. кар. 35×35. *X 74*
Книжные полки в мастерской
Граф. кар. 50×27,3. *XI 74*
ВОХМ
Художница Оля Раева
Граф. кар. 42×30. *ноябрь 74*
Женский портрет с яблоком
Черный кар. 49×36,5. *XI 74*
Обнаженная
Черный кар. 49×31,5. *дек. 74*

1975 Портрет художника Н. Домашенко
Коричневый кар. 37×35,5. *II 75*
Мастерская (со скульптурой И.Слонима)
Граф. кар. 29,8×23,8. *II 75*
Дерево у железнодорожной платформы
Граф. кар. 29×16 (в свету). *март 75*
ГТГ
Статуэтка на книжной полке
Граф. кар. 25,9×21. *VII 75*
ВОХМ
Натюрморт с кренделем
Коричневый кар. 17,5×26,5. *VIII 75*
Натюрморт с салфеткой и сахарными щипцами
Граф. кар. 17,7×21,7. *окт. 75*
Девушка с книгой
Граф. кар. 47,5×31. *ноябрь 75*
Музей, Николаев

1976 Художник Саша Комиссаров
Коричневый кар. 42×30,5. *янв 76*
Марина Казенина
Граф. кар. 37,5×33. *янв. 76*
Художница Полина Чернышева
Граф. кар. 51,5×37. *февраль 76*
ГРМ
Натюрморт с бутылкой и вареньем
Граф. кар. 19×26,3. *февр. 76*
Художница Ирина Коровай
Граф. кар. 39,2×30,2. *III 76*
Сидящая возле радиолы
Граф. кар. 34,5×30. *март 76*
Художник Валентин Тарасенко
Граф. кар. 41×28. *май 76*

1977 Светлана
Коричневый кар. 44,3×35,3. *II 77*

Художник Ю.К.Ризель
Граф. кар. 27×20,7. *апр 77*
Из серии зарисовок модели в Доме творчества художников в Челюскинской
Обнаженная
Граф. кар. 43×26. *VII 77*
Натурщица с букетом
Граф. кар. 45×26,7. *VII 77*
Натурщица на фоне портьеры
Граф. кар. 42×25,5. *VII 77*
Музей, Николаев
Натурщица с драпировкой
Коричневый кар. 41,5×28,2. *VII 77*
ГРМ
Сидящая натурщица
Граф. кар. 37×37. *июль 77*
Библиотекарь Дома творчества
Граф. кар. 50×37,5. *VIII 77*
Натюрморт с калачом
Коричневый кар. 27×38,5. *сент 77*
Наташа
Граф. кар. 36,5×36. *сент 77*
Из серии «Московские пейзажи»
Переулок близ Самотеки
Граф. кар. 29,8×39,3. *IX 77*
Строительство магистрали «Северный луч» в районе Самотеки
Граф. кар. 31×45,2. *IX 77*
Строительство магистрали «Северный луч»
Коричневый кар. 27×40,4. *IX 77*
МИГМ
Деревянный дом близ Самотеки
Коричневый кар. 32×32. *IX 77*

1978 Из серии «Монино»
Деревенский пейзаж с осокой
Граф. кар. 27,5×42. *авг 78*
Большой дом с сараями
Граф. кар. 24,3×38. *авг 78*
Задворки дома
Коричневый кар. 23,5×36,5. *авг. 78*
Пейзаж с ветлами
Граф. кар. 24,8×43. *IX 78 Вакидин*
Музей, Херсон

1979 Из серии рисунков, исполненных в Доме творчества художников в Челюскинской
Художница Галина Иванова
Граф. кар. 30,5×37. *I 79*
Художник Е.Скрынников
Граф. кар. 32,7×25,5. *II 79*
Художник А.Кузнецов
Граф. кар. 27,3×29,3. *II 79*
Натурщица лежащая
Коричневый кар. 25,8×42,2. *февр 79*
«Ева»
Граф. кар. 30,5×30,5. *II 79*
Кирилл Ильющенко
Граф. кар. 45,3×38. *ноябрь 79*

Художник Кирилл Мамонов с книгой
Граф. кар. 29,3×38. *XI '79*
Художник Юрий Рыжик с книгой
Граф. кар. 31×31. *XI 79*
Кирилл Мамонов
Граф. кар. 30×35. *XI 79*
ГМИИ
Художник Вячеслав Прокофьев
Граф. кар. 42,7×29,7. *XI 79*
ГТГ
Натурщица с тенью
Граф. кар. 26,6×23. *XI 79*
Девочка в кресле
Граф. кар. 32×23,3. *XI 79*

1980 Из серии «Московские пейзажи»
Третий Неглинный переулок
Граф. кар. 25×28,5. *3 Неглинный переулок VI 80*
Новоспасский монастырь
Б. голубая, коричневый кар. 32,6×47,7. *VI 80*
ВОХМ
Двор у Петровских ворот
Граф. кар. 31×43,7. *II VI 80*
Колокольня Новоспасского монастыря
Граф. кар. 38×29,5. *VI 80*
В 1-м Колобовском переулке
Граф. кар. 33×40. *в 1 Колобовском переулке июнь 80 г*
На улице Жданова
Б. голубая, граф. кар. 31,7×38,5. *VI 80*
Пейзаж Москвы из окна мастерской
Граф. кар. 36,6×39. *июнь—июль 80*
Церковь на Балчуге
Коричневый кар. 33,7×49. *VII 80*

Из серии рисунков, исполненных в Челюскинской
Владимир Егоров, художник из Апшеронска
Граф. кар. 29,5×21. *IX 80 Володя Егоров*
ГТГ
Ю.К.Ризель
Граф. кар. 30,5×29. *IX 80*
Юрий Кузнецов
Граф. кар. 36×36. *сент 80*
Загорелая натурщица
Граф. кар. 43,5×28,8. *X 80*
ВОХМ

Автолитографии

1942 Боец МПВО Валя Зайцева
31×22. *XI 42.*
Боец МПВО Валя Иванова
24×24. *XI 42.*
Телефонистка — боец МПВО
25×22. *XI 42.*
Печка-времянка
31×14. *XII 42.*
Художник М.Аскинази
16×25. *XII 42.*

1943 Москва в районе Мещанских улиц
28×34. *март 43.*
Две девушки — бойцы МПВО
35×28. *март 43.*
1945 Дом в Зарядье
36×22. *VII 45*
Склады в Зарядье
23×28. *VII 45*
Пейзаж с деревьями
34,5×30,5. *VII 45*
1946 В Архангельском
33×29. *VII 46*
Церковь в Зарядье
38,5×29. *VII. 46*
1951 Атланты Эрмитажа
31×20. *VIII 51*
1954 Кариатиды Адмиралтейства
Вариант I. 39,5×18
Кариатиды Адмиралтейства
Вариант II. 40×27,5
Ленинградский пейзаж
23×26
В Летнем саду
34×24
Нереида Летнего сада
32×28
Река Пряжка
22,5×36,5
Конная статуя Петра I Растрелли
31,5×20,5
Нарвские ворота
29×20
Пиколов мост
28×35
1955 Сенной мост
22×31
Из серии «Московские пейзажи»
На улице Чайковского
16×26
Московский двор (с турником)
27×34. *окт. 55*
Осень на Селезневке
26×23
Дворик в Ростокино
15×32
Ярославское шоссе (Ростокино)
15×25,5. *сент 55*
1956 Пейзаж с пивным ларьком на Новоспасской
20×38
Дом в Зарядье (Двор в Зарядье)
31×27
Старые дома в районе Плющихи (7-й Ростовский пер.)
29×35
Колоннада Библиотеки имени Ленина
40×31. *VIII 56*
На улице Чайковского
19×28. *авг. 56*

Проезд Художественного театра
32×22. *VIII 56*
Двор на Первой Извозной улице
32,5×28. *сент. 56*
Горбатый мост на Пресне
19,5×32,5
В Сивцевом вражке
22×32. *сент. 56*
Пейзаж с водопроводной колонкой
(7-й Ростовский переулок)
28×41. *сент. 56*
В 4-м Ростовском переулке (Пейзаж с колокольней)
29×26
Бородинский мост
12,5×26,5. *IX 56*
1958 Пристройка у ворот дома в районе Плющихи
27,5×23
1959 Переулок в районе Плющихи
17×26
1956— Из серии «Хоста»
1958 Улица в Хосте (Пейзаж с фонарным столбом)
35×27
Пейзаж с пальмой
34×27,5
Из серии «Московские пейзажи»
1960 Старые дома с гостиницей «Украина»
30×21
Старый дом на Б. Грузинской
35×38. *окт. 60*
1963 Подвески
39×43
На перекрестке близ Кутузовского проспекта
48×42
В Рыбном переулке
40×36
1972 В переулках Арбата
44,5×35,5
Вблизи ГУМа (улица Куйбышева)
49×36
Двор на старом Арбате
53×38,5
1973 На Домниковке
43×54
Частокол
55×40
В парке
36×59
Инструменты в сарае
35×24
У гостиницы «Россия»
34×50
1977 В мастерской скульптора
27,5×36
На выставке
64×40

Гравюры на линолеуме

1968— Задворки. Болшево
1969 29×36
Зимний пейзаж. Дорохово
29×18,5
1970 Кот и мыши
37×30
В Кремле
58×69
1973 4-й Ростовский переулок
42×40
Воспоминание о будущем
44×41
1974 В зоологическом музее
44×38
Подготовка к празднику
56×29
В мастерской скульптора
55×37
Неотложка
47×32
1976 Кухонный натюрморт
42×24
Памятники у дороги
43×43
1977 Монтаж памятника
64×34
Конструкция
61×37
Прогулка с собакой
46×36
В мастерской скульптора
62×42
1978 Монумент
65,5×40
1981 Гимнасты
52×45
Кухонный натюрморт
45×40
1982 Огороженное
36×46

Гравюры на дереве

1953 Вырезание бумажных человечков
5,3×8,2
Пришивание пуговицы
4×7,2
1956 Из книг Ф.И.Полищук-Гусятинской
4,7×2,7
1963 Карандаш и рисунки
4×6
Оформление книги по пьесе Л.Зорина «Добряки» (не издано)
Гравюра на обложку
14,5×10,5

	Музыкант. Заставка 7,8×4,7
	Двое. Концовка 4,7×3,1
1964	Из книг И.Л.Слонима 4,5×3,5
	Из книг А.В.Лобасовой 2,5×5
1966	Из книг Е.Е.Тагер 7,2×1,8
	Из книг А.В.Чернецова 4×3,8
1968	Из книг Л.А.Жолткевич 2,4×4,5
	Экслибрис Ю.С.Злотникова 3,8×33
	Экслибрис А.С.Потресова 3,4×5
1971	Цветы на память 6×3
1972	Молоток и клещи 6×4,4
	Натюрморт на стуле 9,8×7,7
	Инструменты художника 8×6
	Экслибрис Д.Д.Шостаковича 8,7×5,4
	Инструменты в сарае 11,5×6,5
	Из книг В.П.Ивенской 3×3
1973	Из книг Г.А.Кравцова 2,5×4
	Из книг А.Т. и З.Я.Матвеевых 5,6×3,5
	Гравюра для поздравления Д.И.Митрохина 4,2×5,6
	Из книг Д.И.Митрохина 2,5×4,2
1974	Гребенки 5×4
	Экслибрис Н.М.Чернышева 4×3
	Из книг Л.В.Чаги 3,7×4
1975	На рабочем столе 14,5×9,7
	«Ритмы и рифмы» 6,1×6,7
	Натюрморт с пачкой сахара 10,4×5,8
	Из книг А.В.Чернецова 6,5×5,7
	«Пейзаж» 5×8,4

«Легкие касания»
7,5×5
1976 «Объем и пространство»
13,6×7
Склад камней
4×15
Экслибрис Т.С.Козулиной
3,5×4,2
Конструкция на подставке
8×3,5
Перья
8,1×5,9
Из книг П.Н.Чернышевой
5,4×2,2
Круг с птицами
7×7
Две бумажки
6×10,4
«Воссоединение»
4,7×8,4
«Взаимосвязь»
4,5×4,3
1977 Прогулка с собакой
8,7×7,8
«Вырезано из бумаги»
7×5,6
Ракушки
3,5×4,2
«Взаимная ненависть»
6,7×3,8
«Прогулка с собакой»
4,7×7,3
Ракушки
2,6×5,5
«Изделия из бумаги»
6,2×4,4
«Ветер»
10,3×5
«Экспонаты»
5,3×15,3
«Из ненужных остатков»
7,5×5
«Полуфабрикаты»
5,3×11
Экслибрисы К.В.Эдельштейна
3,5×4,9
А.П.Потешкина
4,3×2,5
Ю.Н.Полева
5×3
1978 Вазы М.Рабиновича
3,5×5,3
Натюрморт с бумажным кульком и банкой варенья
9×7,5
Из книг Д.С.Лихачева
3,2×4,6

1979 Деталь
2,5×7,3
Маска
4,3×7,4
«Выкрутасы»
6,7×8,5
«Топот копыт»
10,5×8
Склад
9×10,4
«Края и промежутки»
5×8,5

1980 Кот и мыши
6×6,5
В музее
7×13,8
«Проигрыш»
3,7×4,4
Рубанок
7,3×8,7
«Из дерева»
9,4×5,2
«На природе»
6,4×6,7
Конструкция и девочка с собакой
10,8×6,3
Мастерская скульптора
11,8×10,2
Мураново. Интерьер
6,4×6,7
«Ступени»
4,2×3,7
«Прогулка с собакой»
9,5×5,5
«Из бумаги»
3,4×4,6

1981 В Дзинтари
16,1×9,3
Что там?
5,3×4,8
«Сопричастность»
5,8×5,4
Фигурки на ножках
5,2×6,4
Спящая кошка
2,5×3,9
Серьезный разговор с собакой
7,9×6,2
Такса и комнатные цветы
2,8×4,8
Натюрморт с бумажной коробкой
6,7×10,1
Из книг А.М.Кузнецова
5,5×4,8
Из книг М.В.Фаворской
3×4,3

Из книг Г.И.Ивановой
2,3×3
Из книг Ю.К.Ризеля
7×5,7
1982 Слушает птичку
11,6×6,8
Осень на Селезневке
11,5×11,5

Книжная и журнальная графика

1949 Анна Зегерс. Седьмой крест
«Иностранная литература»
Переплет. Гуашь. 21×12
1950 Максимилиан Шеер. Поездка на Рейн
«Иностранная литература»
Переплет. Гуашь. 22×18
Лахути. Избранное
Гослитиздат
Переплет. Гуашь. 17×27
1952 Генрих Манн. Верноподданный
Гослитиздат
Переплет. Гуашь. 21×16. ВОХМ
1956 Габдулла Тукай. Избранное
Гослитиздат
Переплет. Гуашь. 16×13
Рэй Брэдбери. 451° по Фаренгейту
«Иностранная литература»
Обложка. Гуашь. 20×14
1957 Жан Ришар Блок. «...и компания»
Гослитиздат
Суперобложка. Гуашь. 20×28
1959 Гвин Томас. Все изменяет тебе
«Иностранная литература»
Переплет. Гуашь. 19×27
Глаза дракона. Сказки народов Китая
«Иностранная литература»
Титульный разворот. Гуашь. 20×28. ВОХМ
1961 Рэй Брэдбери. Улыбка
Журнал «Искатель», № 3
Заставка. Гуашь. 10×10
1962 Джон Чивер. Исполинское радио
«Иностранная литература»
Суперобложка. Гуашь. 20×26. ВОХМ
Джон Диксон Карр. Джентльмен из Парижа
Журнал «Искатель», № 2
Заставка. Тушь. 10×10. ВОХМ
1963 Иржи Фрид. Цейтнот
«Иностранная литература»
Б., гуашь
Суперобложка. 20×26. ВОХМ
Переплет. 20×26. ВОХМ
Титульный разворот. 20×25
1964 Рэй Брэдбери. Огромный мир где-то там
Журнал «Вокруг света», № 4
Заставка. Вариант. Тушь. 15×6

1969 Агата Кристи. Замаскированный клад
Журнал «Вокруг света», № 1
Заставка. Вариант. Тушь. 12×20. ВОХМ
1970— Ф.М.Достоевский. Униженные и оскорбленные. Не издано
1971 Суперобложка. Гуашь, карандаш. 26,8×36,5
Обложка. Тушь. 27×18
Форзац. Тушь. 28×39,5
Титул. Тушь. 27×16
10 иллюстраций. Тушь. 18×20
4 шмуцтитула. Тушь. 10×6
5 заставок. Тушь. 20×13
4 концовки. Тушь. 8×10
Литературно-мемориальный музей Ф.М.Достоевского. Ленинград
1971 К.Саймак. Ведро алмазов
Журнал «Искатель», № 6
Тушь
Иллюстрация. Вариант. 17×21
Заставка. 14×21
Ж.Сименон. Мегрэ и строптивые свидетели
Журнал «Искатель», № 1
Тушь
2 иллюстрации. 13×18
2 заставки. 13×10
Г.Гарсиа Маркес. Десять дней на плоту в Карибском море
Журнал «Вокруг света», №№ 5—7
Тушь
Иллюстрация. Вариант. 20×16,5. ВОХМ
Заставка. Вариант. 15×17. ВОХМ

Список изданий, оформленных В.Н.Вакидиным

1938 Лисичка-сестричка и волк. Книжка-малышка
М., Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1938
Владимир Луговской. Октябрьские стихи
М., «Советский писатель», 1938
1939 Ненецкие сказки
М.—Л., Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1939
Ник.Шпанов. Первый удар
М., «Советский писатель», 1939
1940 *А.Введенский.* Стихи
М.—Л., Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1940
1941 Русская частушка
М., «Советский писатель», 1941
1942 *А.Шаров.* Большая любовь. Рассказы
М., «Советский писатель», 1942
1946 *Оноре де Бальзак.* Утраченные иллюзии
М., Огиз, Гослитиздат, 1946
1947 *Н.Н.Асеев.* Избранные стихотворения и поэмы
М., Огиз, Государственное издательство художественной литературы, 1947
Д.Обломиевский. Французский романтизм. Очерки
М., Огиз, Государственное издательство художественной литературы, 1947

Ф.М.Достоевский. Бедные люди
М.—Л., Огиз, Гослитиздат, 1947

1948 *Аркадий Кулешов*
М., Огиз, Государственное издательство художественной литературы, 1948

Семен Кирсанов. Стихотворения и поэмы. Избранное
М., Огиз, Государственное издательство художественной литературы, 1948

1949 *Абулькасим Лахути.* Избранное
М., Гослитиздат, 1949

Анна Зегерс. Седьмой крест. Роман
М., Издательство иностранной литературы, 1949

Генрих Манн. Верноподданный
М., Огиз, Государственное издательство художественной литературы, 1949

Жан Лаффит. Мы вернемся за подснежниками. Повесть
М., Издательство иностранной литературы, 1949

Михаил Голодный. Избранное
М., Государственное издательство художественной литературы, 1949

Пабло Неруда. Стихи
М., Издательство иностранной литературы, 1949

Петрусь Бровка. Избранное
М., Государственное издательство художественной литературы, 1949

Флоримон Бонт. Дорога чести
М., Издательство иностранной литературы, 1949

1950 *Алоиз Свобода, Анна Тучкова, Вера Свободова.* Заговор Ватикана против Чехословацкой республики
М., Издательство иностранной литературы, 1950

Гарри Хейвуд. Освобождение негров
М., Издательство иностранной литературы, 1950

Карел Чапек. Избранное
М., Государственное издательство художественной литературы, 1950

Максимилиан Шеер. Поездка на Рейн. Повесть
М., Издательство иностранной литературы, 1950

Ольга Кобылянская. Земля. Повесть
М., Государственное издательство художественной литературы, 1950

Чарльз Диккенс. Лавка древностей
М., Государственное издательство художественной литературы, 1950

Юлиус Фучик. Избранные очерки и статьи
М., Издательство иностранной литературы, 1950

1951 *Альберт Мальц.* Избранное
М., Государственное издательство художественной литературы, 1951

Андрей Малышко. За синим морем. Стихи
М., Гослитиздат, 1951

Анна Зегерс. Мертвые остаются молодыми
М., Издательство иностранной литературы. 1951

Диковский С. Рассказы
М., Государственное издательство художественной литературы, 1951

На переломе. Рассказы и повести современных немецких писателей
М., Издательство иностранной литературы, 1951

Рудольф Блауман. Рассказы
М., Государственное издательство художественной литературы, 1951
Степан Олейник. Избранные стихи
М., Государственное издательство художественной литературы, 1951
Хамид Алимжан. Избранное
М., Государственное издательство художественной литературы, 1951

1952 *Андре Стиль.* «Сена» вышла в море
М., Издательство иностранной литературы, 1952
Джеймс Аллен. Атомный империализм
М., Издательство иностранной литературы, 1952
Марк Гейн. Японский дневник
М., Издательство иностранной литературы, 1952
Роже Вайян. Полковник Фостер признает себя виновным
М., Издательство иностранной литературы, 1952
С.Токунага. Тихие горы. Роман
М., Издательство иностранной литературы, 1952

1953 *Герб Тэнк.* 49-й меридиан. Пьеса
М., Издательство иностранной литературы, 1953
Огюст Барбье. Избранные стихотворения
М., Государственное издательство художественной литературы, 1953

1954 География нефти
М., Издательство иностранной литературы, 1954
Д.Юферов. Н.А.Островский. Критико-библиографический очерк
М., Государственное издательство художественной литературы, 1954
Михаил Садовяну. По Серету мельница плыла. Боярский грех
Кроты. Вэлинашев омут
М., Государственное издательство художественной литературы, 1954

1955 *Давид Гурамишвили.* Давитиани
М., Государственное издательство художественной литературы, 1955
Остап Вишня. Избранное
М., Государственное издательство художественной литературы, 1955

1956 *Рэй Брэдбери.* 451° по Фаренгейту. Фантастическая повесть
М., Издательство иностранной лиературы, 1956
Эльза Триоле. Неизвестный и другие рассказы
М., Издательство иностранной литературы, 1956

1957 *Габдулла Тукай.* Избранное
М., Гослитиздат, 1957
Жан Ришар Блок. «...и компания»
Из серии «Зарубежный роман XX века»
М., Государственное издательство художественной литературы, 1957
Сказки народов Банту
М., Издательство иностранной литературы, 1957

1958 *А.Т.Матвеев.* Каталог выставки
М., «Советский художник», 1958
Мирослав Крлежа. Избранное
М., Издательство иностранной литературы, 1958
М.Р.Дайо. Индонезийские сказки и легенды
М., Издательство иностранной литературы, 1958

1959 *Веркор.* Молчание моря и другие рассказы
М., Издательство иностранной литературы, 1959
Гвин Томас. Все изменяет тебе. Роман
М., Издательство иностранной литературы, 1959
Глаза дракона. Легенды и сказки народов Китая
М., Издательство иностранной литературы, 1959
Даниель Жиллес. Плата за присутствие
М., Издательство иностранной литературы, 1959

1960 *Генрих Белль.* Дом без хозяина
Из серии «Зарубежный роман XX века»
М., Государственное издательство художественной литературы, 1960
Даниель Жиллес. Купон 44. Роман
М., Издательство иностранной литературы, 1960

1961 *Д.Лэмберт.* Не время спать
Из серии «Зарубежный роман XX века»
М., Государственное издательство художественной литературы, 1961
Стратис Миривилис. Жизнь в могиле
М., Издательство иностранной литературы, 1961

1962 *Джон Чивер.* Исполинское радио. Рассказы
М., Издательство иностранной литературы, 1962

1963 *Иржи Фрид.* Цейтнот
М., Издательство иностранной литературы, 1963

1970 Кубок. Баллады, сказания, легенды
М., «Детская литература», 1970
Книжные знаки В.Н.Вакидина
М., Комбинат графического искусства, 1970

1979 *Д.С.Лихачев.* Поэтика древнерусской литературы
Изд. 3-е. М., «Наука», 1979
Юрий Полухин. Улица Грановского, 2. Роман
М., «Советский писатель», 1979

Выставки с участием В.Н.Вакидина

1936 Выставка-смотр произведений молодых художников
К X Всесоюзному съезду ВЛКСМ
Москва

1943 «25 лет Красной Армии»
Москва

1946 Отчетная выставка Литографской мастерской МОССХа
Москва

1947 Отчетная выставка книжного оформления и иллюстрации
Государственного издательства художественной литературы
Москва

1949 Отчетная выставка Литографской мастерской МОССХа
Москва

1950 Всесоюзная выставка книги, графики и плаката
Москва

1951 Вторая выставка художников книги
Москва

1952 Третья выставка художников книги
Москва
Отчетная выставка Литографской мастерской МОССХа
Москва

1953 Четвертая выставка работ художников книги
Москва

1955 Пятая отчетная выставка Литографской мастерской МОССХа
Москва
Выставка живописи, скульптуры и работ художников театра
и кино Москвы и Ленинграда (весенняя)
Москва
Выставка живописи и графики московских художников
Москва
Пятая выставка работ художников книги
Москва

1956 Выставка графики московских художников
Москва

1957 Шестая выставка работ художников книги
Москва
Первая выставка эстампа московских художников
Москва
Москва социалистическая в произведениях московских
художников
Москва
Всесоюзная художественная выставка
Москва

1958 Групповая выставка. В.Вакидин, А.Зеленский, Е.Малеина, Н.Удальцова, В.Эльконин
Москва
«Москва — Пекин». Выставка эстампа московских и пекинских художников
Москва
Всесоюзная выставка эстампа
Ленинград

1959 Седьмая выставка книжной графики
Москва
Выставка советской графики и книжного оформления
Лейпциг
Вторая выставка эстампа
Москва
Советский книжный знак
Ленинград

1960 Советский книжный знак
Ленинград

1961 Вторая выставка шрифта и орнамента
Москва
Третья выставка эстампа московских художников
Москва
Советский книжный знак
Ленинград

1962 Выставка живописи и скульптуры московских художников
Москва
Выставка произведений московских художников к 30-летию творческого союза
Москва

1963 Советский книжный знак
Ленинград

1964 «Москва — столица нашей Родины». Выставка произведений московских художников
Москва

1966 Всесоюзная художественная выставка
Москва

1973 Десятая выставка книжной графики московских художников
Москва

1974 Весенняя выставка произведений московских художников
Москва
Первая всероссийская выставка рисунка
Ленинград

1975 Выставка произведений московских художников
Москва
Пятая всесоюзная выставка эстампа
Москва

«Советская Россия». Пятая республиканская
художественная выставка
Москва

1976 Первая всесоюзная выставка рисунка
Москва
Осенняя выставка произведений московских художников
Москва

1977 Выставка произведений московских художников
Москва
«60 лет Великого Октября». Выставка художников РСФСР
Москва
«По ленинскому пути». Всесоюзная художественная выставка
Москва
Выставка советского рисунка
Венгерская Народная Республика

1978 Персональная выставка
Москва

1980 Выставка произведений московских художников
Москва
«Советская Россия». Шестая республиканская
художественная выставка. Диплом выставки
Москва
«Художники России — детям»
Москва

1981 Восьмая выставка эстампа московских художников
Москва
«По родной стране». Всероссийская художественная выставка
Москва
Шестая всесоюзная выставка эстампа
Москва

1982 «50 лет МОССХа». Юбилейная выставка
Москва

1985 Произведения художников-графиков в годы Великой
Отечественной войны. 1941—1945
Москва. ГМИИ им. А.С.Пушкина

Список иллюстраций

27. В Тишинском переулке. 1972
Карандаш
28. Старые дома напротив Зачатьевского монастыря. 1961
Черный и цв. карандаши
29. Строительство магистрали «Северный луч». 1977
Карандаш
30. Истринские дорожки. 1961
Карандаш
31. Дерево у железнодорожной платформы. 1975
Карандаш
32. Весна в Воронеже. 1973
Карандаш
33. Натюрморт с пачкой сахара. 1965
Карандаш
34. Натюрморт с зеркалом. 1973
Цв. карандаш
35. Натюрморт с «танагрой». 1971
Карандаш
36. Скульптурная группа и стамески. В мастерской Ильи Слонима. 1971
Карандаш
37. Окно в сад. 1973
Карандаш
38. Обнаженная с тенью. 1979
Карандаш
39. Натурщица с мольбертом. 1961
Цв. карандаш
40. Женский портрет с яблоком. 1974
Карандаш
41. Художник Вячеслав Прокофьев. 1979
Карандаш
42. Обложка к повести Р.Брэдбери «451° по Фаренгейту». 1956
Гуашь
43. Титульный разворот к роману И.Фрида «Цейтнот». 1963
Тушь
44. Гребенки. 1974
Гравюра на дереве
45. Гравюра для поздравления Д.И.Митрохина. 1973
Гравюра на дереве
46. В зоологическом музее. 1974
Линогравюра
47. Неотложка. 1974
Линогравюра
48. Воспоминание о будущем. 1974
Линогравюра
49. Вакидин возле своего дома на улице Медведева
(б. Старопименовский переулок). 1960-е гг.
Фотография
50. Вакидин. 1937
Фотография
51. И.К.Безин, Т.М.Литвинова, С.П.Урусевский. 1938
Фотография
52. Н.В.Фаворский. Конец 1930-х гг.
Фотография
53. К.Н.Истомин. 1934
Фотография
54. А.В.Ермаков. 1940-е гг.
Фотография

82. Натюрморт с кактусом. 1959
Рис. в дневнике. Тушь
83. В Подмосковье. 1971
Фотография
84. Чертополох и настурция. 1959
Холст, масло
85. На групповой выставке возле экспозиции рисунков Вакидина. В.Н.Вакидин, Е.М.Бебутова, Е.Е.Тагер. 1958
Фотография
86. Пейзаж со скворечником. 1959
Картон, масло
87. Тося с Трикой. 1962
Рис. в записной книжке. Карандаш
88. В Бауманском переулке. 1962
Рис. в записной книжке. Карандаш
89. Домик в Майори. 1964
Картон, масло
90. Улица в Риге. 1964
Рис. в дневнике. Тушь
91. Натюрморт с белой тканью. 1965
Цв. карандаш
92. М. Знаменский переулок в Зарядье с колокольней Знаменского монастыря. 1960
Карандаш
93. В.С.Чернецов
Фотография
94. Строительство жилого дома в районе Киевского вокзала. 1960
Карандаш
95. Старый дом с лестницей у Киевского вокзала. 1960
Карандаш
96. Церковь на улице Разина. 1960
Рис. в дневнике. Тушь
97. В Рыбном переулке. 1963
Литография
98. У Киевского вокзала. 1960
Рис. в дневнике. Тушь
99. На Петровском бульваре. 1960
Рис. в дневнике. Тушь
100. Высотный дом на площади Восстания. 1961
Рис. в дневнике. Тушь
101. Парадная лестница дома в Рыбном переулке. 1960
Рис. в дневнике. Тушь
102. На перекрестке близ Кутузовского проспекта. 1963
Литография
103. Стройка. 1961
Рис. в дневнике. Тушь
104. Н.А.Удальцова и В.Н.Вакидин. 1958
Фотография
105. Деревья на тротуаре. Майори. 1964
Карандаш
106. Деревья в парке. Старая Руза. 1964
Рис. в дневнике. Тушь
107. Деревянный дом в Болшеве. 1964
Карандаш
108. В.А.Фаворский в своей мастерской. Конец 1950-х гг.
Фотография
109. Весенние деревья. Майори. 1964
Карандаш

137. Пейзаж с колокольней Троицкой церкви в Серебряниках. 1974
Цв. и графитный карандаши
138. В Б. Сергиевском переулке. 1974
Карандаш
139. Натюрморт с салфеткой и сахарными щипцами. 1975
Карандаш
140. Художник В.Н.Горяев. 1974
Карандаш
141. Прогулка с собакой. 1980
Гравюра на дереве
142. На выставке. 1977
Гравюра на дереве
143. Конструкция на подставке. 1976
Гравюра на дереве
144. Прогулка с собакой. 1977
Линогравюра
145. Мастерская (со скульптурой И.Слонима). 1975
Карандаш
146. Светлана. 1977
Цв. карандаш
147. Художник Юрий Кузнецов. 1980
Карандаш
148 Л.В.Сойфертис и В.Н.Вакидин. 1976
Фотография
149. Ракушки. 1977
Гравюра на дереве
150. Перья. 1976
Гравюра на дереве
151. «Прогулка с собакой». 1980
Гравюра на дереве
152. Марина Казенина. 1976
Карандаш
153. Владимир Егоров, художник из Апшеронска. 1980
Карандаш
154. Кухонный натюрморт. 1981
Линогравюра
155. На Селезневке. 1982
Гравюра на дереве
156. Дома за работой. 1982
Фотография

На обложке: Мама. 1962
Рис. из записной книжки. Карандаш
На фронтисписе: В.Н.Вакидин
Фотография

Указатель имен
(выделены фамилии художников)

Содержание

B 14 **Вакидин В.Н.**

Страницы из дневника/ Сост. Е.М.Жукова.— М.: Советский художник, 1991.— 432 с., ил. — (Литературно-художественное наследие).

ISBN 5-269-00304-X

Дневник старейшего советского графика содержит интереснейшие свидетельства о художественной жизни Москвы 1930-х — 1960-х годов, о личности В.А.Фаворского и других современниках автора.

В $\frac{4903010000\text{-}012}{084(02)\text{-}91}$ 17-90 **ББК 85.153(2)7**

Виктор Николаевич
Вакидин
Страницы из дневника
Составитель
Елена Михайловна
Жукова

Редактор
И.А.Гутт

Художник
Е.Ю.Фокина

Художественный редактор
Н.Г.Дреничева

Технический редактор
И.Г.Алексеева

Корректор
И.А.Шорсткина

ИБ № 2224

Сдано в набор 04.01.89
Подписано в печать 24.IX.91
Формат 60×100/16
Бумага мелованная
Гарнитура шрифта литературная
Печать высокая
Усл. п. л. 29,97. Усл. кр.-отт. 43,29
Уч.-изд. л. 30,534
Тираж 10 000. Зак. 614
Изд. № 1-292
Цена 5 руб.
Издательство
«Советский художник»
125319, Москва,
ул. Черняховского, 4а
Типография издательства
«Советский художник»
129327, Москва, Ленская ул., 28

5 руб.
[redacted]

Москва
Советский художник
1991